

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO EM CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

**MATEUS NAGIME**

**EM BUSCA DAS ORIGENS DE UM CINEMA QUEER NO BRASIL**

**São Carlos**

**2016**

**MATEUS NAGIME**

**Em busca das origens de um cinema queer no Brasil**

**Dissertação apresentada pelo aluno Mateus Nagime Barros da Silva, sob o título "Em Busca das Origens de um Cinema Queer no Brasil", orientado pelo Prof. Dr. Carlos Roberto Rodrigues de Souza, e apresentado à banca examinadora como parte integrante para a atribuição do título de mestre pelo PPGIS – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som / UFSCar (Universidade Federal de São Carlos).**

**Área de concentração: Imagem e som**

**Linha de pesquisa: História e políticas do audiovisual**

**São Carlos**

**2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

---

**Folha de Aprovação**

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a defesa de dissertação de mestrado do(a) candidato(a) Mateus Nagime Barros da Silva, realizada em 26/04/2016:

Prof(a). Dr(a). Carlos Roberto Rodrigues de Souza  
UFSCar

Prof(a). Dr(a). Luiz Francisco Buarque de Lacerda Júnior  
UFPE/Recife

Prof(a). Dr(a). Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo  
UFSCar

Certifico que a sessão de defesa foi realizada com a participação à distância do membro Luiz Francisco Buarque de Lacerda Júnior e, depois das arguições e deliberações realizadas, o participante à distância está de acordo com o conteúdo do parecer da comissão examinadora redigido no relatório de defesa do(a) aluno(a) Mateus Nagime Barros da Silva.

Prof(a). Dr(a). Carlos Roberto Rodrigues de Souza  
Presidente da Comissão Examinadora  
UFSCar

## AGRADECIMENTOS

A Carlos Roberto de Souza, pela orientação carinhosa, dedicada e segura; e pela amizade em todos estes anos.

A Chico Lacerda e Luciana Corrêa de Araújo, pelos conselhos valiosíssimos durante o exame de qualificação.

A Fabricio Felice, pela atenta revisão, pelos comentários meticulosos desde o projeto de pesquisa até o texto final, e para Juily Manghirmalani pelas leituras, discussões e sugestões.

Aos amigos Daniel Maggi Balliache, Jocimar Dias Jr., Joyce Cury, Marina da Costa Campos, Natália de Castro, Tiago Castro Gomes, Vítor Medeiros, Zé Agripino e todos outros pelas muitas conversas que me fizeram pensar na pesquisa e no mestrado - e quando necessário, esquecer de tudo isso.

Aos demais colegas docentes e discentes da UFSCar pelas discussões que colaboraram muito com o texto aqui apresentado e além. Todos ajudaram muito, a suas maneiras, na elaboração desta pesquisa. Cito nominalmente:

os profs. Arthur Autran, Fábio Uchoa, Flávia Cesarino Costa, Samuel Paiva e Suzana Reck Miranda pelas disciplinas e conversas no PPGIS e pelas vias afora. Para Flávia e Luciana, fica um salve maior ainda pelo aprendizado nas disciplinas da graduação e pela confiança em me permitir ministrar algumas aulas.

os ppgistas que me cantaram a bola (Alex Vasques, Fabricio e Lila Foster), os de 12 e 13 que me receberam muito bem (André Emílio, Evandro Vasconcellos, et al), os da turma de 14 (Jonathan "Jota" Marinho, Juily, Pedro Max Schwarz e Sancler Ebert, et al); os alunos de graduação de 15 com quem tive a oportunidade de apresentar e discutir parte da pesquisa; todos os colegas da pós e da graduação dos grupos de estudos que participei e ampliei o arsenal teórico e prático (em especial Henrique Rodrigues); o secretário do PPGIS Felipe Rossit e o prof. coordenador Alessandro Gamo pelas ajudas administrativas.

À CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado - e aos colegas no país inteiro que lutam pela manutenção, reajuste e pela ampliação da mesma.

A todos amigos que me receberam em suas casas em Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro, São Carlos e em São Paulo nos vários estágios da pesquisa e de mudanças: Dani (e todos da Rep Eidei), Daniel Pech, Henrique Cecilio, Heverton Lima, João Henrique (e Alex), Joci (e Piquet), José Luís Ramos, Jota (e pessoal da Blackout), Juily, Lari Lena (+ Tom e Mot), Lila, Lucas Bettim, Lucas Murari, Lucas Pelegrino Bonalumi, Maria Júlia Carvalho, Monike Mar, Nana Foster, Pedro Faissol, Pedro M.S., Pedro Maciel Guimarães, Priscila Xavier, Sancler, Sângela Luzia, Thiago Cabrera, Tiago Lorena, Vinícius Machado e Vitão. Foram tantas idas e vindas que não sei como conseguiria sem a ajuda de vocês.

A Aleques Eiterer, Denilson Lopes, Lucas M. e aos membros da Luzes da Cidade pela parceria na(s) Mostra(s) New Queer Cinema(s). E a todos que colaboraram na produção, nos debates e no catálogo.

A Bárbara Rangel, do Instituto Moreira Salles (IMS).

A Hernani Heffner e Fábio Velloso, da Cinemateca do MAM.

A Maria Fernanda Coelho e Mariana Menna, da Cinemateca Brasileira.

A Rosangela Sodré, do Centro Técnico Audiovisual (CTAv)

A todos os que colaboraram com textos, questões, soluções, problemas e desafios pessoalmente ou durante congressos. Alguns, mas não todos: Alexandre Willer Melo, Alice Gonzaga Assaf, Denilson, Hernani, Mariana Baltar, Natália Christofolletti Barrenha, Rafael de Luna Freire, Sheila Schvarzman.

E todos e todas que seguem buscando novos caminhos para estudar o cinema brasileiro.

A Jean-Luc Godard, Leonard Cohen, Matthew Weiner e Rainer Werner Fassbinder, pelas inspirações.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo a busca por filmes realizados no Brasil até 1950 que possam ser considerados queers. O primeiro capítulo explica o significado de queer e o surgimento da teoria queer, O segundo capítulo se concentra no cinema queer (o que é o cinema queer, como um filme pode ser queer), na construção de uma historiografia e em momentos-chave de produção, como o New Queer Cinema. No terceiro capítulo a atenção é voltada ao homoerotismo na sociedade e na literatura brasileira na primeira metade do século XX. Discutimos também o estado atual dos estudos de cinema brasileiro e salientamos os poucos casos em que a homossexualidade (ou mesmo sexualidade em geral) foi levada em consideração. A partir de um panorama de filmes que possuem personagens homossexuais e/ou podem ser considerados queers, partimos para as análises específicas dos filmes considerados mais representativos do queer no cinema brasileiro até 1950. O capítulo 4 analisa **Poeira de estrelas** (1948, Moacyr Fenelon) que trata de uma dupla de cantoras que se separa quando uma abandona o teatro para se casar com um homem. **Brasa dormida** (1929, Humberto Mauro), tópico do capítulo 5, possui um triângulo amoroso formado por personagens masculinas. Já no capítulo 6, **Limite** (1931, Mário Peixoto) é analisado a partir do conceito de autoria queer, sendo salientado seu caráter de filme experimental.

Palavras-chaves: Cinema brasileiro; cinema queer; autoria cinematográfica; homossexualidade no Brasil.

## ABSTRACT

The main goal of this dissertation is to find movies made in Brazil up to 1950 that can be interpreted as queer. The first chapter explains the meaning of queer and the establishment of Queer Theory. The second chapter focuses on Queer Cinema (as in what is Queer Cinema and how a film can be queer), its key moments and how the historiography was created. The third chapter the focus is on the homoeroticism found in Brazilian society and literature during the first half of the 20th century. We also discuss the current state of affairs regarding Brazilian cinema studies and the lack of essays considering the role of (homo)sexuality in the pictures. The few cases of homosexuality in Brazilian film studies are brought up and we also present some cases of deviant sexuality on Brazilian screens up to 1950. After this, the fourth chapter analyses **Poeira de estrelas** (1948, Moacyr Fenelon), in which a duo of female singers split after one of them abandons the theater to marry a man. **Brasa Dormida** (1929, Humberto Mauro) is the main film described in the fifth chapter, as it presents an all-male love triangle. The sixth and last chapter is dedicated to an analysis of **Limite** (1931, Mário Peixoto), an experimental film with minimal plot, using the concepts of queer authorship.

Keywords: Brazilian cinema; queer cinema; film authorship; homosexuality in Brazil.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

**Figuras 1 a 19** - Capturas de imagens de cenas de **Poeira de estrelas** (1948, Moacyr Fenelon) encontradas no You Tube.

**Figuras 20 a 50** - Capturas de imagens de cenas de **Brasa Dormida** (1929, Humberto Mauro). DVD lançado pelo CTAv.

**Figura 51**: Capa da revista "Vu" nº 74, 14 de agosto de 1929.

**Figuras 52 a 67**: Capturas de imagens de cenas de **Limite** (1931, Mário Peixoto), a partir de DVD lançado junto coma 2ª edição da *Revista da Cinemateca Brasileira*, 2014.



## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo 1- Queer.....</b>	<b>17</b>
1.1- A homossexualidade e a origem do queer .....	18
1.2- Bichas, viados e outros membros da fauna brasileira .....	24
1.3- Surgimento da teoria queer.....	28
1.4- Uma política queer .....	34
1.5- Problemas com o queer.....	36
<b>Capítulo 2- Cinema queer .....</b>	<b>41</b>
2.1- Política e cinema .....	41
2.2- O Novo Cinema Queer criando um antigo cinema queer.....	42
2.3- Cinema queer.....	47
2.4- A historiografia do cinema queer .....	52
2.5- O papel da espectralidade no cinema queer.....	58
<b>Capítulo 3- Coisas nossas: o queer no Brasil .....</b>	<b>65</b>
3.1- A sexualidade nos estudos de cinema brasileiro .....	65
3.2- O cinema, as salas de cinema e os homossexuais .....	69
3.3- A literatura brasileira, a boêmia carioca e a sexualidade desviante .....	72
3.4- Análise queer do cinema brasileiro.....	79
<b>Capítulo 4- Poeira de estrelas e o amor entre as mulheres .....</b>	<b>82</b>
4.1- Descrição do filme .....	83
4.2- A recepção crítica de Poeira de estrelas .....	90
4.3- A relação entre Sônia e Norma .....	94
4.4- A importância da música na leitura queer .....	95
4.5- Uma relação queer e o silêncio da época .....	102
<b>Capítulo 5- Reacendendo a Brasa dormida: a relação heterossexual na imprensa e a construção de um tipo queer no cinema brasileiro .....</b>	<b>106</b>
5.1- Descrição do filme .....	107
5.2- A recepção crítica de Brasa dormida .....	111
5.3- Os romances em Brasa dormida e possíveis leituras queer .....	117
5.4- Máximo Serrano, um ator queer? .....	126
<b>Capítulo 6- Autoria queer em Limite.....</b>	<b>130</b>
6.1- Um breve retorno à teoria e ao cinema queer .....	131
6.2- Mário .....	133
6.3- A(s) história(s) de Limite .....	134
6.4- Análise de Limite.....	138
6.4.1- As origens .....	138
6.4.2- Análise comentada de Limite .....	139
6.5- Análise queer de Limite .....	147
<b>Conclusão .....</b>	<b>156</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>161</b>
Jornais e revistas .....	166
<b>Filmografia .....</b>	<b>167</b>

## Introdução

Nos dois anos e meio entre a formulação do projeto de pesquisa e a redação final desta dissertação, ao explicar que o meu objeto de estudo era o cinema queer no Brasil na primeira metade do século XX, era comum obter como reação "Mas como? Existia isso?"

Não é uma pergunta tola, pois até então o assunto não havia sido estudado. Aspectos queers no Brasil ainda têm sido pouco analisados e o buraco fica mais fundo quando falamos de cinema. Quando são analisados, geralmente a preferência é dada a filmes mais contemporâneos ou nos quais a homossexualidade é explícita. Algumas listagens de filmes contendo personagens homo, bi e transexuais já foram feitas, mas apenas em 2015 surgiu o primeiro estudo mais profundo a respeito do queer: *Cinema gay brasileiro - Políticas de representação e além*, de Luiz Francisco Buarque de Lacerda Júnior - mais conhecido como Chico Lacerda<sup>1</sup> -, tese de doutorado defendida em 2015.

Este vazio, que sempre me serviu de estímulo para descobrir novas formas de enxergar e pensar o cinema, naturalmente apresentou seus próprios obstáculos. Afinal, o trabalho ultrapassou os simples contornos de uma pesquisa acadêmica ou análise fílmica para atingir, em certo grau, um nível de militância: é imprescindível convencer o(a) leitor(a) da leitura queer, é preciso partir do princípio de alguém que não está predisposto a refutar que esses filmes, alguns deles pertencentes ao cânone brasileiro e mundial, são ou podem ser queers.

Ao mesmo tempo em que é um tanto maçante ter que ficar fazendo uma série de demonstrações para validar uma teoria que tal personagem ou tal temática é gay, lésbica, bissexual ou queer, percebi que, de alguma maneira, essa é a minha função como advogado dessa "causa". Também percebi que a quantidade de esforço podia ser contraproducente: basta ver os filmes, apontar os detalhes, expor corretamente as motivações de personagens e direção e o queer se torna evidente para qualquer um.

Assim, aos poucos, os três títulos que serão avaliados nos capítulos seguintes surgiram naturalmente. Desde o projeto inicial pensava em dar ênfase a **Limite** (1931, Mário Peixoto), um dos filmes brasileiros mais conhecidos e cultuados de todos os

---

<sup>1</sup> Além de pesquisador e professor, ele também é cineasta, membro do coletivo Surto e Deslumbramento (filmes disponíveis em <http://deslumbramento.com/>), usando Chico Lacerda como nome artístico, forma pela qual será citado nessa dissertação.

tempos – embora não dos mais vistos. Em parte porque o seu diretor era homossexual e a blindagem em torno de sua homossexualidade está se tornando algo terrivelmente ridículo, mas principalmente porque a compreensão de uma das obras mais melancólicas já feitas no cinema mundial cresce ao percebermos se tratar de um realizador que sofria muito justamente pela sua repressão sexual e desconforto com o mundo. Referindo-se à biografia escrita por Emil de Castro que titubeia a respeito da sexualidade do autor, o crítico José Geraldo Couto, pergunta: "em que a grandeza de Mário Peixoto seria diminuída se soubéssemos que ele era homossexual? (...) Se Oscar Wilde fosse brasileiro, estaríamos até hoje tentando camuflar sua condição homossexual. Em nome de quê?"<sup>2</sup>.

Durante a fase de revisão do cinema brasileiro das primeiras décadas e graças especificamente à sugestão preciosa do meu orientador, prof. dr. Carlos Roberto de Souza, **Brasa dormida (Braza dormida, 1929, Humberto Mauro)** também surgiu nesse escopo. No filme, o principal triângulo que movimenta a ação é curiosamente formado apenas por homens: Luiz Sôroa e Pedro Fantol disputam a personagem de Máximo Serrano, um ator que se especializou em interpretar um tipo sofrido, eternamente melancólico e que parecia não pertencer ao mundo das intrigas e enlaces do cinema de Mauro. A imprensa da época o identificava como um "tipo sentimental", e aqui propomos que esta sensibilidade seja em boa parte uma representação do queer, que pode inclusive vir do ator. Para isso também trouxemos à discussão outros filmes em que ele atuou.

Já o terceiro filme quase não entrou neste estudo por uma questão curiosa. Ele é *tão* queer que julguei em um primeiro momento inútil analisar **Poeira de estrelas** (1948, Moacyr Fenelon) por acreditar que pertenceria já a uma outra fase em que a sexualidade e fluidez de gêneros poderia ser tratada de forma mais direta. **Poeira de estrelas** conta a história de uma dupla de cantoras (as vedetes da rádio Emilinha Borba e Lourdinha Bittencourt) que termina quando uma (Emilinha) resolve se casar e abandonar o mundo teatral, deixando a outra em completo estado de choque. Durante os números musicais da dupla, uma sempre se veste de homem.

---

<sup>2</sup> COUTO, José Geraldo. "Biografia em marcha ré". São Paulo: *Folha de São Paulo*. caderno Ilustrada, 23 de julho de 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2307200012.htm>>. Último acesso em 8 de março de 2016.

Porém, uma série de questões me fizeram repensar e estudar o filme: não só o caráter queer ainda escapa a muitos<sup>3</sup>, mas o filme também é pouco acessível, tendo tido poucas exposições públicas nas últimas décadas e ainda não está disponível em qualquer formato doméstico, ficando difícil relacioná-lo com comédias musicais dos anos 1950 que hoje são mais populares. No caso de **Poeira**, outros filmes que utilizaram a travestilidade de forma cômica até os anos 1940 também nos ajudam a compreender o papel transgressor que ela exerce no filme.

\*\*\*\*

O que este trabalho e mais especificamente as análises fílmicas que se seguirão tentam apontar é como pensamos geralmente a partir de uma visão heteronormativa. E nisso incluem todos nós: pesquisadores, cinéfilos, leigos, heterossexuais, homossexuais e tudo o que existe no meio. Não à toa, Alexander Doty na introdução de seu *Flaming classics: Queering the film canon*, comenta: "eu gostaria de ver discursos e práticas queers tendo menos a ver com cooptar e 'transformar' as coisas em queer e mais a ver com discutir como as coisas são, ou podem ser compreendidas como queer"<sup>4</sup>.

Fatores externos podem nos ajudar a entender os filmes e também devem nos ajudar a entender as circunstâncias que levaram o filme a existir e chegar até hoje como é, seja em uma crítica ou em uma pesquisa. Mas o importante ainda é se debruçar sobre o filme. Como bem definiu Luiz Carlos Oliveira Júnior, ao discutir sua trajetória na pesquisa acadêmica a partir de sua experiência como crítico de cinema<sup>5</sup>:

eu parto dos filmes, pois partilho da crença de que existe uma teoria *nos filmes*, existe um pensamento *no cinema*. Os filmes (...) enunciam uma teoria. Enunciam um discurso sobre o mundo, sobre a arte e sobre o cinema, neles mesmos. Eles não estão usando o cinema como formulação de um discurso, não. Os filmes constroem isso. Tem uma organicidade ali e eu acredito nessa

<sup>3</sup> Como aconteceu na primeira vez em que vi o filme, quando o prof. Rafael de Luna Freire o exibiu para alunos da disciplina de História do Cinema Brasileiro da Universidade Federal Fluminense (UFF), na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro, em 2013. Durante o debate após a projeção, os alunos só perceberam o tom homoerótico depois que Rafael tratou do tema e apontou os indícios presentes no filme.

<sup>4</sup> DOTY, Alexander. *Flaming classics: Queering the film canon*. New York, London: Routledge, 2000, p. 2 No original, "I'd like to see queer discourses and practices as being less about co-opting and "making" things queer (well, there goes the title of my first book, too) and more about discussing how things are, or might be understood as, queer".

<sup>5</sup> Ele foi editor da Revista Contracampo e continua a exercer o ofício de crítico de cinema.

ideia da imagem dotada de um pensamento próprio, de uma atividade inerente da forma. A forma artística, de certa maneira, pensa.<sup>6</sup>

Antes de partir para uma análise dos filmes, sentimos necessidade de discutir os conceitos relacionados à teoria e ao cinema queer. O queer era uma palavra considerada um insulto para os gays e lésbicas no mundo anglófono e que foi reapropriada por militantes. Embora seu uso apresente algumas divergências, como veremos no capítulo 1, em geral ela é usada tanto para abarcar as mais variadas sexualidades e gêneros quanto para designar algo que fuja dos padrões normativos relacionados à sexualidade.

Max H. Kirsch define o princípio mais importante da palavra queer como “o fim de crenças gerais sobre gênero e sexualidade, de suas representações no cinema, na literatura e na música, ao seu uso nas ciências sociais e médicas”. Ele complementa que a principal “*atividade* do 'queer' é aplicar um filtro 'queer' na cultura, desde a reinterpretação de personagens na literatura, na música e no cinema até a desconstrução de análises históricas”<sup>7</sup> [grifo original].

Afinal, enquanto as políticas de representação foram úteis por um tempo, o queer busca ressaltar a complexidade e constante mutação que a sexualidade sofre. O queer tenta fugir de rótulos, é uma atitude considerada transgressora, por ir além do que é socialmente imposto. Mais do que propor uma política com fins específicos, o queer busca desestabilizar o que é tido como normal. Especificamente a respeito da sexualidade, os estudos liderados pelo sexólogo norte-americano Alfred C. Kinsey já anunciavam a ideia queer nos anos 1940:

Um pensamento mais lúcido nestas questões será incentivado se as pessoas não forem caracterizadas como heterossexuais ou homossexuais, mas como indivíduos que tiveram certa quantidade de experiência heterossexual e certa quantidade de experiência homossexual. Ao invés de usar estes termos como substantivos que definem as pessoas, ou mesmo adjetivos que descrevem pessoas, seria melhor que fossem usados para descrever a natureza das relações sexuais declaradas ou dos estímulos aos quais um indivíduo responde eroticamente.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Cf. <<http://coletivoatalante.blogspot.com.br/2015/12/entrevista-com-luiz-carlos-oliveira.html>>. Último acesso em 29 de fevereiro de 2016.

<sup>7</sup> , Max H. *Queer theory and social change*. London: Routledge, 2000, p. 33. No original: “the disassembling of common beliefs about gender and sexuality, from their representation in film, literature, and music to their placement in the social and physical sciences. The *activity* of ‘queer’ is the ‘queering’ of culture, ranging from the reinterpretation of characters in novels and cinema to the deconstruction of historical analyses”.

<sup>8</sup> KINSEY, Alfred C.; MARTIN, Clyde E.; POMEROY, Wardell, B.. *Sexual behavior in the human male*. Philadelphia: W. B. Saunders Company, 1948, p. 617. No original: “It would encourage clearer thinking on these matters if persons were not characterized as heterosexual or homosexual, but as individuals

No capítulo 2, apresento os mais variados estilos de cinema queer e a diferença entre um filme gay/lésbico e um filme queer, que mais do que simplesmente mostrar uma personagem homossexual permite questionar a própria ideia de gêneros sexuais. Esse capítulo é bastante influenciado pelo pesquisador Alexander Doty, em seus dois livros, *Making things perfectly queer* e o já mencionado *Flaming classics*.

O queer geralmente é percebido em obras que a princípio não explicitam sua conexão com a homossexualidade, isso especialmente até os anos 1970. O queer está mais interessado em quebrar paradigmas, propor novas formas de pensar o papel do filme e da arte na sociedade, evitando impor visões positivas ou negativas a respeito de determinados grupos sociais.

Certamente existem filmes produzidos com proposta queer em mente, e nestes, geralmente, tal mensagem fica mais clara e evidente. Mas nem todo filme apresenta sua agenda de forma clara e é o papel das análises tentar desvendar o máximo possível das camadas de um filme.

Portanto, de modo geral, as análises de filmes devem estar dispostas a romper regras e expectativas, a abrir novas possibilidades de enxergar o universo em que o filme se encontra: entre outras coisas, ao largo da heteronormatividade, que apresenta como uma de suas características a ideia de que a visão de mundo heterossexual é a natural e tudo aquilo que vai contra é estranho, esquisito e específico. Uma das características do cinema queer é que

os filmes não apresentam explicitamente a homossexualidade, mas permitem brechas que ameaçam, criticam, e promovem o camp na heterossexualidade normativa, ou ao menos a apresentam como uma identidade performativa instável.<sup>9</sup>

Como o queer se relaciona a estudos voltados ao cinema brasileiro será o foco principal do terceiro capítulo. A discussão principal gira em torno de como a análise queer pode auxiliar as pesquisas sobre cinema brasileiro. Além disso, serão

---

who have had certain amounts of heterosexual experience and certain amounts of homosexual experience. Instead of using these terms as substantives which stand for persons, or even as adjectives to describe persons, they may better be used to describe the nature of the overt sexual relations, or of the stimuli to which an individual erotically responds".

<sup>9</sup> GRANT, Barry Keith (ed). Schirmer encyclopedia of film - Volume 2: criticism-ideology. Detroit [etc.]: Thomson Gale, 2007, p. 247-248. No original "that they do not explicitly acknowledge homosexuality, but nonetheless allow for spaces in which normative heterosexuality is threatened, critiqued, camped up, or shown to be an unstable performative identity".

enfocadas as diferentes possibilidades que os cinemas, com seus filmes e suas salas escuras, ofereciam às pessoas que possuíam desejos homoeróticos na primeira metade do século XX.

Também será feito um breve histórico de discussões que existem a respeito de elementos queers na literatura brasileira do período, para percebermos que o queer já se fazia presente em outras artes e como a crítica literária discute essa questão há mais tempo.

Os três últimos capítulos serão dedicados a analisar os três filmes brasileiros citados acima sob a ótica do queer. Nos três casos, houve uma tentativa de balancear o estudo apenas do filme e o estudo de outras obras, da biografia dos criadores e também da época para apresentar dados que possibilitem a leitura queer e como os filmes ganham com mais essa camada em sua análise. Esses elementos irão auxiliar a leitura, nunca conduzi-la.

Pretendemos assim formular novas possibilidades de assistir a esses filmes e também abrir frente para visões menos estereotipadas e menos preconceituosas a respeito do queer e da sexualidade no cinema brasileiro.

Durante a pesquisa e o processo de escrita desta dissertação foram fundamentais as atividades paralelas realizadas, por me permitirem discutir o queer no cinema brasileiro. Seja nas apresentações no Socine, no Cocaal, nos colóquios internos da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) ou ainda nas colaborações durante os estágios docentes e nas discussões em aula, pude elaborar aspectos iniciais das pesquisas e afinar as ideias e reflexões a partir dos filmes.

As experiências fora da academia também foram importantes para a condução do trabalho, ajudando a constantemente repensar a importância dos estudos fílmicos. Assim, a curadoria da mostra de cinema *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*, a organização do livro-catálogo e os debates que aconteceram em várias cidades<sup>10</sup>, reafirmaram em mim a importância que os filmes podem ter na sociedade

---

<sup>10</sup> A mostra aconteceu entre maio e setembro de 2015 no Caixa Belas Artes, de São Paulo, e nas Caixas Culturais de Curitiba, Fortaleza, Rio de Janeiro e Salvador. O catálogo completo está disponível em <<http://newqueercinema.com.br/v1/images/catalogo.pdf>>. Último acesso em 27 de março de 2016. A mostra "New Queer Cinema: Segunda onda", que trata de filmes queers realizados a partir da segunda metade da década de 1990 aconteceu no segundo semestre de 2016 nas Caixas Culturais de Brasília, Fortaleza e Rio de Janeiro. O catálogo completo desta mostra está disponível em <<http://www.newqueercinema.com.br/images/catalogo.pdf>>. Último acesso em 24 de setembro de 2017.

e o quanto as análises consideradas canônicas são apenas uma das formas de se ler os filmes, brasileiros ou internacionais.

\*\*\*\*

Antes de encerrar essa introdução, gostaria de esclarecer alguns pontos. Como tive o prazer de contar com uma orientação muito astuta e dedicada do prof. dr. Carlos Roberto de Souza, senti que seria injusto usar prioritariamente a primeira pessoa do singular neste trabalho e ainda que muitas vezes o uso do plural me parece geralmente equivocado, aqui senti a importância de usá-lo, já que muitas das colocações foram feitas após intervenções, debates e reflexões com ele. Ainda assim, em alguns momentos do texto, é utilizada a primeira pessoa do singular, seja em questões que podem ser mais polêmicas e prefiro assumir uma posição individual, ou ainda para expor experiências, apontar opiniões pessoais ou em outras ocasiões específicas. Espero que esta mistura pronominal esteja apresentada de forma fluída no texto.

Ainda a respeito da linguagem, um dos principais problemas da pesquisa foi encontrar uma tradução para o queer. Enquanto por muito tempo eu gostaria de ter apresentado uma proposta e até simpatizo com algumas afeições de palavras que já foram usadas da mesma forma que o queer, como bicha e viado<sup>11</sup>, todas elas são específicas do homossexual masculino. Optamos por continuar com o queer, porém sem o uso do itálico, já que o queer é tão utilizado em discussões em meios acadêmicos, sociais e sexuais no Brasil. Outros termos de origem estrangeira que são comumente utilizados em textos e discussões no Brasil - como "camp" e "mise-en-scène" - também foram deixados sem itálico.

---

<sup>11</sup> Como explico em mais detalhes no subcapítulo 1.2 escolho usar "viado" ao invés de "veado", por perceber que embora esta seja uma forma mais oficial e legitimada nos dicionários oficiais, os homossexuais utilizam amplamente "viado", e essa forma de escrita chega a constar em ÂNGELO, Vitor; LIB, Fred. *Aurélia, a dicionária da língua afiada*. São Paulo: Editora do Bispo, 2006.



## Capítulo 1- Queer

*Qual neon-tradução para **Queer**? quereres?*

Jomard Muniz de Brito<sup>12</sup>

A teoria queer nasceu no final dos anos 1980, quando vários pesquisadores e acadêmicos anglófonos buscaram, na esteira dos estudos feministas, romper com padrões culturais que ditavam e normatizavam o sexo e a sexualidade. Foi antes de tudo uma “criação de acadêmicos”<sup>13</sup>, mas que logo foi adotada pela militância e ganhou as ruas. Não apenas lutava pelo fim do que se considerava como falsas dicotomias em relação a questões de gênero (heterossexual x homossexual, ativo x passivo, homem x mulher, masculino x feminino), mas também pela ampliação de conceitos, de ideias e, naturalmente, de dúvidas.

Queer, como indica Guacira Lopes Louro,

é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro, nem se quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade do “entre lugares”, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina.<sup>14</sup>

Como algo que busca romper as normas, propor questionamentos a conceitos entendidos como rígidos, incitar dúvidas e expandir a perplexidade em temas da cultura, política, sexualidade e sociedade em geral, o queer não deixa de existir constantemente sobre uma base movediça, tentando se adaptar às condições e se atualizando regularmente. Annamarie Jagose na apresentação de seu trabalho *Queer theory: an introduction* proclama que “ao invés de descrever o queer como algo inequivocamente progressivo ou reacionário, este livro argumenta que o queer não possui nenhum valor fixo”<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> BRITO, Jomard Muniz de. *ESCOMBROS em CarnavalizAÇÃO*, da série "Atentados poéticos". Folheto distribuído durante o carnaval de Recife em fevereiro de 2016. Agradeço à Prof. Dra. Luciana Corrêa de Araújo por me apresentar o trabalho de Jomard e pelo envio do folheto.

<sup>13</sup> SEIDMAN, Steven. "Introduction" IN SEIDMAN, Steven (ed). *Queer theory/sociology*. Oxford: Blackwell, 1996, p. 13. No original: "has largely been the creation of academics".

<sup>14</sup> LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: Ensaio sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 7-8.

<sup>15</sup> JAGOSE, Annamarie. *Queer theory: an introduction*. Melbourne: Melbourne University Press, 1996, p. 5-6. No original: "Rather than represent queer as unequivocally either progressive or reactionary, this book argues that it does not have any fixed value".

Apesar de parecer um tanto óbvio, é necessário sempre lembrar que o termo queer nunca foi e provavelmente nunca será consenso mesmo entre os seus principais teóricos. Essa discussão se intensifica quando levamos em conta uma adaptação do termo para a língua portuguesa e para o contexto brasileiro, pela bagagem histórica que queer e outros termos possuem.

### **1.1- A homossexualidade e a origem do queer**

Queer é uma palavra que em inglês é usada tradicionalmente como sinônimo de “estranho, peculiar, excêntrico”<sup>16</sup>. Desde o início do século XIX também foi usado como verbo, no sentido de estragar algo: “the sudden storm queered our plans”<sup>17</sup>.

A partir do século XX começou a se aplicar o termo, especialmente no Reino Unido, para designar pessoas consideradas homossexuais ou homens que apresentavam traços afeminados e mulheres que possuíam características masculinas. Resumindo, homens e mulheres vistos como estranhos e estranhas pela sociedade e que a prejudicavam. Aos poucos, o vocábulo se popularizou a ponto de ser um dos eufemismos mais corriqueiros para chamar alguém do que hoje conhecemos como *gay*.

No Reino Unido, assim como em boa parte do mundo, ser queer ou ser visto como tal não era apenas uma espécie de *bullying* ou desconforto mas, muitas vezes, motivo de forte estresse psicológico, perda de emprego, amigos, estatuto social. Não somente pessoas de classe mais baixa eram acusadas, perseguidas e presas, mas também figuras públicas proeminentes eram acusadas, geralmente para servir de exemplo do cumprimento das leis. Oscar Wilde é o caso mais notável, quando em 1895 teve que explicar em tribunal o que era “o amor que não ousa dizer seu nome”, mencionado no poema *Two Loves*, escrito pelo seu amante, Lorde Alfred Douglas<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Em inglês, “strange, peculiar, eccentric”.

<sup>17</sup> MERRIAM-WEBSTER. “Queer” IN *Merriam-Webster.com*. Merriam-Webster, s.d.. [2016] <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/queer>>. Último acesso em 9 de março de 2016. Em português, “A tempestade repentina estragou nossos planos”.

<sup>18</sup> DOUGLAS, Lord Alfred. *Two loves*, 1894. No original, “the love that dare not speak its name”. Poema em domínio público, pode ser lido em: <<http://www.poets.org/poetsorg/poem/two-loves>>. Último acesso em 9 de março de 2016.

Mesmo durante o século XX, outros nomes célebres, assim como milhares de anônimos, continuaram a ser acusados de sodomia. Entre os casos, podemos citar o cientista Alan Turing, que cometeu suicídio

Wilde ainda hoje é para muitos o representante típico de uma pessoa gay, tanto por seus escândalos midiáticos, trazendo a questão à tona, quanto pelo que muitos consideram como uma sensibilidade gay (hoje, adaptada para sensibilidade queer) em suas obras, mesmo quando não tratam diretamente de personagens homossexuais ou bissexuais. Seu estilo dândi também transmite a ideia de como se comporta ou o que se espera de um homossexual.

Jackie Stacey se apropriou dessa mítica para cunhar o “Oscar Wilde Approach”, que por muito tempo dominou estudos gays e lésbicos nas universidades e em outros círculos de pesquisadores e ativistas<sup>19</sup>. Este método consiste em apontar uma trajetória da homossexualidade através da história, listando líderes políticos e grandes artistas considerados homossexuais. Tal estratégia busca validar a homossexualidade mostrando que ela existe há milhares de anos e possui o intuito de associar tal prática à biografia de figuras célebres. Se William Shakespeare, Michelangelo Buonarroti, Leonardo da Vinci e Alexandre, o Grande, eram gays ou bissexuais, dizem os partidários de tal abordagem, então ser gay é algo bom.

Isso pode ter tido certa importância em algum momento ao tentar mostrar que alguns dos grandes nomes da história da humanidade eram homossexuais, mas não demorou muito para que a questão ganhasse contornos de mera especulação. Além de não promover nenhum ganho real seja política ou academicamente para a causa gay, pois valoriza o mundo heteronormativo no qual a maioria desses artistas e políticos estava inserido, a abordagem reforça uma posição muito fixa em relação à sexualidade.

É importante ressaltar também que o próprio conceito de homossexualidade como entendemos no início do século XXI é recente e remonta ao século XIX. Se antes, a prática sexual entre pessoas do mesmo sexo era considerada sodomia e seus praticantes sodomitas ou pederastas, isso não significa exatamente um traço inerente à personalidade individual. Ainda hoje, em algumas zonas rurais, um menino pode ser considerado “normal” ao iniciar sua atividade sexual com animais sem ser

---

na prisão em 1954, e Edward Douglas-Scott-Montagu, 3º Barão Montagu of Beaulieu, Michael Pitt-Rivers e Peter Wildeblood, os três últimos pessoas relativamente famosas na sociedade britânica. Em 1953 eles foram condenados por atos sexuais com membros da Royal Air Force, a Força Aérea do Reino Unido, em uma casa de praia, acusação sempre negada por eles.

<sup>19</sup> STACEY, Jackie. “Promoting nationality: Section 28 and the regulation of sexuality” IN FRANKLIN, Sarah; LURY, Celia; STACEY, Jackie (eds.) *Off centre: Feminism and cultural studies*. London: Harper Collins, 1991, p.293-6.

taxado de zoófilo. Enfim, a sodomia era uma ação condenada pela parcela dominante da sociedade e diante da qual qualquer um poderia cair em tentação.

A construção da pessoa homossexual foi acima de tudo fruto da ciência e da medicina que tentavam explicar racionalmente atos até então tidos como casos de polícia. Como resume Chico Lacerda, a sodomia,

vista anteriormente como fruto de fraqueza moral que predisponha o indivíduo a outros inúmeros vícios, passou a ser percebida como produto de uma deformação inata que direcionaria seu desejo invariavelmente ao mesmo sexo.<sup>20</sup>

Por muito tempo o termo para se chamar homens que preferem a companhia sexual de outros homens foi "uranismo" e seus praticantes eram os "uranistas". Sua origem parece remeter a *O banquete*, de Platão, que faz referência ao amor propagado pela deusa Urânia, no qual "não participa fêmea, mas só macho" e "se voltam ao que é másculo os inspirados deste amor, afeiçoando-se ao que é de natureza mais forte e que tem mais inteligência"<sup>21</sup>.

Estudiosos e defensores inaugurais do comportamento homossexual teriam se apropriado desta interpretação platônica, além de outras narrativas da mitologia grega, para definir as pessoas andróginas. Um uraniano seria uma pessoa que teria ficado no meio termo na divisão dos sexos, um homem num corpo de mulher ou uma mulher num corpo de homem.

O primeiro uso conhecido do termo "uraniano" data de 1864 pelo alemão Karl Heinrich Ulrichs. Ele teria sido o primeiro a publicar estudos aprofundados, criando uma série de termos que cobriam as mais variadas formas de desejos sexuais, físicos e emocionais, no que mostraria ser uma tentativa constante de regular ao máximo o comportamento sexual humano<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> LACERDA, Chico. *Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além*. Recife: Tese de Doutorado defendida na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2015a, p. 22.

<sup>21</sup> PLATÃO, *O banquete* IN PESSANHA, José Américo Motta (org). *Diálogos (Os pensadores)*. Tradução de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1991 [c. 380 a.C.], p. 15.

<sup>22</sup> Seus primeiros textos foram reunidos em *Forschungen über das Räthsel der mann männlichen Liebe*, publicado em cinco volumes, entre 1864 e 1865. Em português podemos traduzir como "Pesquisas sobre o enigma do amor entre homens". Sete novos volumes foram publicados ainda entre 1866 e 1879, totalizando doze. Mais informações sobre a vida e obra de Ulrichs podem ser encontradas em KENNEDY, Hubert. *Karl Heinrich Ulrichs: Pioneer of the modern gay movement*. San Francisco: Peremprory Publications, 2002.

Um grupo de artistas entre 1870 e 1930 ficou conhecido como representantes de uma arte uraniana, especialmente alguns poetas (hoje praticamente esquecidos<sup>23</sup>) e alguns artistas visuais como o pintor inglês Henry Scott Tuke e o fotógrafo alemão Wilhelm von Gloeden<sup>24</sup>.

O que unia esses artistas e fortalecia a ideia de um movimento era a constante referência aos ideais clássicos gregos, especificamente a preferência por garotos jovens como objetos de estudo e a relação destes efebos com homens mais velhos. Em uma época em que a Europa começava a ficar mais conservadora e mais voltada para os preparativos da Primeira Guerra Mundial, a arte uraniana entrou em decadência. Alguns de seus membros, especialmente os pintores e fotógrafos, foram redescobertos nos anos 1960 e 1970.

A maioria dos estudiosos de sexualidade aponta que o primeiro uso do termo "homossexual" foi em um panfleto distribuído pelo austro-húngaro Karl-Maria Kertbeny, publicado anonimamente em 1869. O texto era uma carta aberta ao Ministro da Justiça do Reino da Prússia<sup>25</sup>. Um ano antes, Kertbeny, em carta para Ulrichs, já teria proposto a definição de quatro identidades sexuais ou categorias: "Monossexual", "Homossexual", "Heterossexual" e "Heterogénit" (palavra para a qual não encontramos tradução adequada). A primeira indicaria um desejo relacionado à própria pessoa, ou seja, a masturbação; "homossexual" seria o termo para desejos direcionados a pessoas do mesmo sexo; "heterossexual" a pessoas do sexo oposto; a última categoria englobaria outros tipos de desejo, geralmente conectados à zoofilia

---

<sup>23</sup> Talvez o único escritor célebre a ser considerado uranista é Oscar Wilde, apesar de existir controvérsias se ele se enquadra em tal termo. Outros nomes mais conhecidos são o de Lord Douglas, Walter Pater, Gerard Manley Hopkins e Frederick Rolfe.

<sup>24</sup> Os estudos sobre homossexualidade da época abordavam também as práticas femininas, mas devido ao pouco direito que tinham as mulheres, percebemos sua ausência entre os criadores de uma arte uraniana.

<sup>25</sup> §143 des Preussischen Strafgesetzbuches vom 14. April 1851 und seine Aufrechterhaltung als §152 im Entwurfe eines Strafgesetzbuches für den Norddeutschen Bund . Em português: O parágrafo 143 do Código Penal Prussiano de 14 de abril de 1851 e sua manutenção como Parágrafo 152 na proposta de um Código Penal para a Confederação Germânica do Norte.

e a outras formas não-humanas, como objetos<sup>26</sup> e árvores, mas também pode se referir à bissexualidade<sup>27</sup>.

Kertbeny defendia que os homossexuais nasciam com essa orientação sexual e iniciava uma longa tradição de listar grandes personagens da história que desejavam e se relacionavam com pessoas do mesmo sexo. O termo começou a ser usado mais amplamente a partir da década de 1880, e entrou no vocabulário de laudos médicos, promovendo sua relação com doenças ou questões de saúde. Na mesma década o termo “heterossexual” também começou a ser usado com certa frequência. Kertbeny cunhou ainda outros termos, como “piguistas”<sup>28</sup>, nomeando os praticantes de sexo anal, e “platonistas”, que se referia aos homens que gostam de desfrutar da companhia de outros homens sem praticar relação sexual, a partir de interpretação dos escritos de Platão.

Assim, na virada do século XIX para o século XX, um fator decisivo para definir a identidade de uma pessoa passa a ser o gênero das pessoas que despertam seu interesse sexual. Não se tratava mais de um ato que poderia acometer alguém e do qual se poderia ser curado. Quanto à figura do “homossexual reprimido”, surgida no século XX, o não-fazer não o inocenta mais, pois o ato já está contido no desejo (e novamente na falta de ação). É necessário então constantes menções, moções e medidas regulatórias que marginalizem a ação. Como o sociólogo francês Michel Foucault resume:

a sodomia – a dos antigos direitos civis ou canônicos – era um tipo de ato interdito e o autor não passava de um sujeito jurídico. O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta, e talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas, já que ela é o princípio insidioso e infinitamente ativo das mesmas; inscrita sem pudor na sua face e no corpo já que é um segredo que se trai sempre. É-lhe consubstancial, não tanto como pecado habitual porém como natureza singular.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Acredito que aqui podemos considerar tanto objetos designados ao prazer sexual, como o vibrador, quanto objetos do dia-a-dia. Em filmes, lembramos da máquina de lavar em **Eletrodoméstica** (2005, Kleber Mendonça Filho), ou a melancia em **Vereda tropical**, episódio dirigido por Joaquim Pedro de Andrade em **Contos eróticos** (1977), e em **O sabor da melancia** (Tian bian yi duo yun, 2005, Tsai Ming Liang).

<sup>27</sup> HERZER, Manfred. "Ein Brief von Kertbeny in Hannover an Ulrichs in Würzburg. Capri: Zeitschrift für schwule". *Geschichte*, nº 1 (1/1987), p. 33. APUD KENNEDY, Hubert. *Karl Heinrich Ulrichs: Pioneer of the Modern Gay Movement*. San Francisco: Preemptory Publications, 2002. p. 191.

<sup>28</sup> "Pygisten" no original.

<sup>29</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999 [1976/1988], 13ª edição, p. 43. No original: "La sodomie - celle des anciens droits civil ou canonique - était un type d'actes

Justamente por existir, a homossexualidade deve ser condenada aos cantos obscuros e, com efeito, muito se faz para que aqueles que a praticam e promovem fiquem do lado de fora da sociedade respeitável. Ainda nas palavras do filósofo francês, “esta nova caça às sexualidades periféricas provoca a *incorporação das perversões e nova especificação dos indivíduos*”<sup>30</sup> [grifo original].

A esse respeito, é interessante apontar a importância dos estudos liderados por Alfred Kinsey sobre o comportamento sexual dos norte-americanos<sup>31</sup>. Através de uma escala de 0 a 6, são descritos comportamentos que variam do "completamente heterossexual" (0) a "exclusivamente homossexual" (6), ou ainda sem nenhuma relação ou reação sexual (X). A conclusão é que o indivíduo passa por diferentes escalas, desejos e reações sexuais ao longo da vida. Por exemplo, dos indivíduos masculinos estudados, 15,4% se relacionavam com ou desejavam somente homens aos 10 anos, ao passo que aos 45 anos este número caía para 1,8%, enquanto mais de 37% dos homens entrevistados teriam tido ao menos uma relação homossexual após a adolescência<sup>32</sup>. Os estudos ainda têm o mérito de notar que a maior promiscuidade percebida entre os homossexuais possui relação com a intimidação social enfrentado por essas pessoas e subsequentes problemas em manter relacionamentos estáveis e não com algum desvio médico. Kinsey e seus colegas notam que o compromisso social do casamento acaba levando muitos homens com comportamento heterossexual à monogamia. Algo parecido com os militantes da

---

interdits; leur auteur n'en était que le sujet juridique. L'homosexuel du XIXe siècle est devenu un personnage: un passé, une histoire et une enfance, un caractère, une forme de vie; une morphologie aussi, avec une anatomie indiscreète et peut être une physiologie mystérieuse. Rien de ce qu'il est au total n'échappe à sa sexualité. Partout en lui, elle est présente: sous jacente à toutes ses conduites parce qu'elle en est le principe insidieux et indéfiniment actif; inscrite sans pudeur sur son visage et sur son corps parce qu'elle est un secret qui se trahit toujours. Elle lui est consubstantielle, moins comme un péché d'habitude que comme une nature singulière". *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976, p. 59.

<sup>30</sup> FOUCAULT, 1999 [1976/1988], *ibidem*. No original: "Cette chasse nouvelle aux sexualités périphériques entraîne une *incorporation des perversions* et une *spécification nouvelle des individus*". FOUCAULT, 1976. *op. cit.* p. 58-59.

<sup>31</sup> KINSEY, Alfred C.; MARTIN, Clyde E.; POMEROY, Wardell, B.. *Sexual behavior in the human male*. Philadelphia: W. B. Saunders Company, 1948. & KINSEY, Alfred C.; MARTIN, Clyde E.; POMEROY, Wardell B.; GEBHARD, Paul H. *Sexual behavior in the human female* Philadelphia: W. B. Saunders Company, 1953.

<sup>32</sup> KINSEY; MARTIN; POMEROY, 1948, *op. cit.* p. 623

década de 1990 que perguntariam em protestos "O que causa a heterossexualidade?"<sup>33</sup>

### **1.2- Bichas, viados e outros membros da fauna brasileira**

No Brasil, a primeira referência encontrada a "homossexual" e variantes teria sido em *Atentados ao pudor*, de Viveiros de Castro, em 1894<sup>34</sup>. Pesquisas feitas em periódicos disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional nos remetem a setembro de 1902, quando um artigo intitulado "Medicina Pública: a libertinagem no Rio de Janeiro perante a história, os costumes e a moral", assinado pelo doutor Pires de Almeida, apareceu num volume de *Brasil Médico*<sup>35</sup>. Nele, o médico faz apontamentos a respeito da relação entre judeus e uranistas, apresentando várias fontes da literatura médica da época. Ele cita o psiquiatra Albert Moll, que teria dito conhecer "muitos judeus que praticam o amor homossexual"<sup>36</sup>.

Na imprensa periódica o termo "homossexual" foi usado com certa frequência entre 1907 e 1908 especialmente a partir de vários escândalos envolvendo oficiais do exército alemão. Alguns redatores brasileiros ressaltavam que o "homossexual" era um termo adaptado da literatura estrangeira, certamente por estarem mais acostumados com o uso de "uranista".

A prática homossexual ou a declaração e indicação de desejos homoeróticos não eram consideradas crimes no Brasil desde o século XIX, ainda que as discussões em torno do Código Penal de 1940 apresentassem visões favoráveis a uma punição explícita e o artigo 258 do projeto previsse: "atos libidinosos entre indivíduos do sexo masculino serão reprimidos, quando causarem escândalo público, impondo-se a ambos os participantes detenção de um ano".

<sup>33</sup> Como lembrou Karim Aïnouz no depoimento registrado em NAGIME, Mateus. "Karim Aïnouz e o New Queer Cinema" (p. 130-137) IN MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. *New Queer Cinema - Cinema, sexualidade e política*. Juiz de Fora: LDC, Caixa Cultural, 2015, p. 135.

<sup>34</sup> De acordo com as pesquisas de GREEN, James. *Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2000 [1999] e TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Edição revisada e ampliada. 8ª edição, Rio de Janeiro: Record, 2011.

<sup>35</sup> ALMEIDA, Pires de. "Medicina pública: A libertinagem no Rio de Janeiro perante a história, os costumes e a moral (continuação)". *Brazil-Medico*. Ano XVI, nº 33, 1º de setembro de 1902.

<sup>36</sup> ALMEIDA, 1902. *ibidem*.



Mesmo que o artigo não tenha entrado no texto final, João Silvério Trevisan aponta que "na verdade, muitos juristas simplesmente se comportam como se tais inovações penais tivessem de fato sido introduzidas"<sup>37</sup>. As práticas e as suspeitas de homossexualidade eram comumente punidas sob outros artigos que indicavam atentado público ao pudor.

A partir da evolução das pesquisas médico-científicas, cada vez mais a homossexualidade passou a ser tratada como um sintoma a ser resolvido pela medicina e não pela polícia. Nota-se que ela continuava a ser julgada, mas de crime a ser punido passou a uma doença a ser curada. Inspirados pelos métodos nazifascistas que tinham crescente aceitação entre médicos europeus, os profissionais brasileiros começaram a levar a cabo nos anos 1930 estudos para descobrir o perfil físico, social e genético daqueles que sentiam desejo pelo mesmo sexo ou se identificavam fortemente com o sexo oposto.

No Rio de Janeiro da virada do século XIX para o XX, o Largo do Rocio, atual Praça Tiradentes, era o principal reduto de homens que buscavam outros homens para prazeres sexuais, em troca de dinheiro ou não. Era uma área com muitas casas de espetáculo em volta. O cronista Luiz Edmundo descreve parte dos frequentadores do local em 1901: "Depois de oito horas da noite, moços de ares feminis, que falam em falsete, mordem lencinhos de cambraia, e põem olhos acarneirados na figura varonil e guapa do Senhor D. Pedro I, em estátua"<sup>38</sup>. Green, que cita o texto, acrescenta que "aos homens que ficavam descansando em bancos de jardim ofereciam-se oportunidades intermináveis para encontrar os companheiros sexuais esperados"<sup>39</sup>.

Na virada do século a figura do dândi era muito frequente na Europa ocidental e, portanto, célebre no Brasil. O dândi era aquele homem que, sem nenhum título de nobreza, possuía uma elegância e cultura fora de série. Susan Sontag definiu o dândi como alguém "excessivamente cultivado. Sua postura era o desdém, ou o *ennui*. Ele buscava sensações raras, não corrompidas pela apreciação popular"<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Edição revisada e ampliada. 8ª edição, Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 192.

<sup>38</sup> EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1938, v. 1, p. 151-2 IN GREEN, 2000 [1999], op. cit., p. 61.

<sup>39</sup> GREEN, 2000 [1999], op. cit., p. 72.

<sup>40</sup> SONTAG, Susan. *Notes on "Camp"* [1964] IN SONTAG, Susan. *Against interpretation*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1966. O artigo está disponível no site <<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>>. Uma tradução não

O dândi era alguém muito refinado e, muito preocupado com a aparência, e era frequentemente confundido com ou ironizado como fresco, forma chula pela qual homens afeminados eram conhecidos. O dândi também brincava com as expectativas sexuais. A edição de *O Comércio de São Paulo* de 13 de fevereiro de 1898 indicava em um curioso anúncio que, antes de um baile de carnaval, "o Cinematógrafo exibirá ao público coisas impossíveis!!! Um numeroso grupo de dândis mostrará ao público como se dança e requebra um maxixe endiabrado, que fará babar os moços e tremelicar os velhos"<sup>41</sup>. Os dândis faziam o papel feminino da dança? No início do século XX, à medida que as mulheres lutavam pelos seus direitos, era comum ver nos periódicos cariocas e paulistas anúncios de eventos em que mulheres promoveriam atividades consideradas masculinas, apenas para que, no final, o público descobrisse e risse do fato de que eram homens vestidos de mulheres<sup>42</sup>.

As mais variadas formas pelas quais os homens afeminados ou que praticavam sexo com outros homens eram chamados na primeira metade do século XX demonstra a maior visibilidade que tinham em relação às mulheres lésbicas – e, por consequência, mostra também a maior perseguição que sofriam. Entre os vários xingamentos populares, “viado” já era popular, ainda que a origem da palavra siga um mistério<sup>43</sup>.

---

creditada foi encontrada em <[https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag\\_notas-sobre-camp.pdf](https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf)>. Último acesso de ambos em 27 de fevereiro de 2016. *Ennui* significa algo próximo a apatia, tédio, enfado. A nota mencionada aqui é a 46, no original: "The dandy was overbred. His posture was disdain, or else ennui. He sought rare sensations, undefiled by mass appreciation".

<sup>41</sup> *O Comércio de São Paulo*, 13 de fevereiro de 1898, p. 4 IN ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.29.

<sup>42</sup> Cf. ARAÚJO, 1981. op. cit, p. 218. Araújo noticia que no dia 26 de janeiro de 1913 "foi anunciado pela primeira vez na Capital (paulista) um *match* em benefício da Cruz Vermelha, entre rapazes e... senhoritas", tendo a equipe feminina anunciado suas jogadoras. Araújo continua:"O Velódromo ficou 'cheio como um ovo'. Às 16 horas, os *teams* entraram em campo debaixo de prolongadas palmas da assistência". E a partir daí cita *O Comércio de São Paulo*, de 27 de janeiro de 1913, p. 4: "que não soube esconder a sua surpresa, vendo no *field*, ao invés de senhoritas, destemidos rapazes metidos em trajes... femininos e com as faces totalmente mascaradas, à força do *carmin* e outros preparados da moda... Foi um logro que os moços do *Americano* prepararam... Mas como era benefício, o público aceitou com risadas e palmas o logro".

<sup>43</sup> Muitas teorias envolvem a criação do termo e provavelmente todas estão certas ao menos na popularização dele. As teorias mencionadas em seguida (com exceção de “transviado”) foram encontradas em GREEN, p. 143 e p. 180. Já “transviado” ou até “desviado” são consideradas por algumas pessoas como tendo originado o termo, especialmente em discussões online. Independentemente disso, escolhemos usar o termo “viado” com “i”, por ser a forma corrente usada por homossexuais, seja pela transcrição fonética e/ou por diferenciar o “veado”, animal, do “viado”, gay, bicha. É a forma encontrada em: ÂNGELO, Vitor; LIB, Fred. *Aurélia, a dicionária da língua afiada*. São Paulo: Editora do Bispo, 2006.

O médico criminologista Leonídio Ribeiro que liderou muitas pesquisas sobre homossexuais usa “veado” em seu estudo *Homossexualismo e endocrinologia*, de 1938<sup>44</sup>. Em 1942 foi lançado o longa de animação produzido pela Disney, **Bambi** (1942, David Hand); que apresentava como estrela um veado sentimental, inocente e que não possuía características essencialmente masculinas. Outras pessoas acreditam ser viado uma corruptela de “transviado” especialmente após o sucesso de **Juventude transviada** (*Rebel without a cause*, 1955, Nicholas Ray). Outra origem curiosa diz respeito a um policial que, nos anos 1920, não conseguiu prender os homossexuais encontrados em um parque e explicou ao chefe que "quando os policias tentavam prender os jovens, eles corriam como veados"<sup>45</sup>.

Outra figura típica era o "fanchono", homem que além de desejar outros homens possuía uma aparência masculinizada, o que o diferenciava dos "frescos", que possuíam uma aparência mais feminina e, no imaginário popular, desempenhavam o “papal da mulher” no ato sexual.

Ainda a respeito de termos, Green aponta que “bicha” era mais comumente usado entre a própria comunidade homossexual, o que gerava expressões como “bicha bacana”, "um pederasta com uma boa conta bancária" ou “bicha sucesso”, um "pederasta passivo que levava uma boa vida"<sup>46</sup>. “Putos” geralmente designava os jovens afeminados que se prostituíam nas ruas da cidade.

Na década de 1960 os termos "homossexual", para designar pessoas que sentiam atração pelo mesmo sexo, e “homossexualismo”, para a prática destes atos, eram bastante comuns, seja na literatura médica, criminal, jornalística e no dia-a-dia da população, no Brasil e em boa parte do mundo. "Gay" passou a ser empregado como sinônimo de homossexual nos anos 1950 no mundo anglófono, mas ainda não chegara com força ao Brasil. No nosso país, começou sendo usado pelos próprios homossexuais dentro de seus círculos de amizade, especialmente através de pessoas que tinham contato com o mundo gay norte-americano. A palavra ganhou força, assim como “homossexual” várias décadas antes, pelo uso na imprensa através dos relatos

---

<sup>44</sup> Cf. GREEN, 2000 [1999], op. cit., p. 224.

<sup>45</sup> GREEN, 200 [1999], op. cit., p. 143. Green ainda aponta que "diz-se que o incidente foi amplamente divulgado pela imprensa, e assim, tornou-se um mito do folclore gay", mas nem ele nem nós encontramos menção a respeito deste incidente na imprensa da época. Porém, desde 1923 existia um bloco de Carnaval chamado "Caçadores de Veado", talvez em alusão ao evento.

<sup>46</sup> GREEN, 2000 [1999], op. cit., p. 145.

de grupos gays formados especialmente depois do levante de Stonewall<sup>47</sup>. A palavra “gay”, por ser monossílabo, era de fácil apropriação por grupos militantes e usada muito em frases de efeito.

### **1.3- Surgimento da teoria queer**

Na década de 1980, alguns anos já passados da revolta de Stonewall e da liberação sexual, em sintonia com o pós-estruturalismo e o pós-modernismo, a palavra “queer” passou a ser reapropriada por estudiosos interessados em trabalhar a partir do conceito negativo associado ao termo e transformá-lo em um elemento libertador. Entre os principais nomes ligados a este movimento estão Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler, Teresa de Lauretis, Alan Sinfield, Jonathan Dollimore, Alexander Doty e outros membros de universidades anglófonas. Não coincidentemente muitos deles há alguns anos estudavam questões de gênero a partir das ideias feministas, geralmente combatendo algumas delas. Para esses estudiosos, as propostas feministas significavam apenas uma alternativa, igualmente problemática e falha, ao domínio machista. Não promoviam, portanto, um entendimento mais amplo das questões de sexo, gênero e sexualidade.

Muito desta teoria se deve aos ensinamentos de Michel Foucault<sup>48</sup>. Essa herança leva à rejeição e constante questionamento de termos e categorias, considerados limitadores e articulados por estruturas de poder dominante, que por sua vez têm interesse em manter tudo o que não for bem visto à margem da sociedade tida como respeitável. A teoria queer questiona a própria noção de identidade sexual e tenta explodir todo um panorama construído pela ideia de normalidade associada a práticas sexuais entre homens e mulheres.

---

<sup>47</sup> Nas primeiras horas de 28 de junho de 1969 uma batida policial aconteceu no bar Stonewall Inn, em Nova Iorque, frequentado pela população LGBT. Essas batidas eram comuns e tinham como objetivo extorquir clientes ricos para que não fossem presos. O levante de Stonewall aconteceu espontaneamente quando os clientes se recusaram a mostrar sua documentação e reagiram violentamente às detenções. A população que passava pela rua se juntou e a violência eclodiu na rua durante a madrugada. A partir daí, movimentos em prol dos direitos dos gays começaram a surgir não só nos EUA, mas também em outros países.

<sup>48</sup> Não à toa, um dos primeiros grandes livros sobre a teoria queer é *Saint Foucault*, de 1995. Escrito por David Halperin, é um tratado sobre a influência do filósofo francês, morto após complicações com a Aids, sobre todo movimento gay e queer.

Segundo alguns especialistas, a teoria queer tem início em 1990 quando Teresa de Laurentis usa o termo em uma conferência na Universidade da Califórnia, em Santa Cruz, EUA<sup>49</sup>. Nesta conferência ela teria citado as obras de Eve Kosofsky Sedgwick, especialmente *Between men*, de 1985, e *Epistemology of the closet*, de 1990, como trabalhos fundamentais e norteadores da discussão que acontecia em meios universitários. Nelas, Sedgwick contesta definições de sexualidade, em especial o binarismo de homo e hétero. Sedgwick também é uma das muitas pessoas que acredita que "gay" e "homossexual" possuem uma "certa tendência masculina"<sup>50</sup>, algo que foge ao queer.

Como Niall Richardson resume muito eloquentemente, "queer não era oposto ao dominante, mas tentava rompê-lo de dentro"<sup>51</sup>. Como ele complementa, o queer nunca buscou uma pauta de assimilação, para que a sociedade heterossexual pudesse aceitar a minoria LGBT, "mas ao invés disso, tentava revelar a contingência cultural da dicotomia do normal/queer"<sup>52</sup>, que deveria ser o objeto de luta.

Annemarie Jagose, uma das primeiras teóricas queers, argumenta que a identidade é "um efeito de identificação com e contra outros: por estar em constante movimento e permanecer incompleto, não é uma propriedade, e sim um processo"<sup>53</sup>. Niall Richardson aponta para a influência da teoria construtivista foucaultiana, ao "explicar como as identidades sexuais são formadas após a cultura rotular e classificar os vários atos sexuais", lembrando que, antes do estigma moderno do "homossexual" ser criado, muitas pessoas "se engajaram em 'atos homossexuais' mas simplesmente não reivindicavam uma identidade a partir deles"<sup>54</sup>.

O queer busca esse desconforto, norteado a partir de uma palavra que causa estranheza e embate com a própria história. Segundo David Halperin, "queer é por definição *qualquer coisa* que esteja em desacordo com o normal, o legítimo, o

<sup>49</sup> Cf. HOGAN, Steve; HUDSON, Lee. *Completely queer: Gay and lesbian encyclopedia*. New York: Henry Holt, 1998.

<sup>50</sup> SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the closet*. Berkley: University of California Press, 1990, p. 17. No original, "has always seemed to have at least some male bias".

<sup>51</sup> RICHARDSON, Niall. *The queer cinema of Derek Jarman*, London: I.B. Taurus, 2009. p. 15. No original: "queer was not opposed to the dominant but attempted to rupture it from within".

<sup>52</sup> RICHARDSON, 2009. op. cit., p. 16. No original: "but instead attempted to expose the cultural contingency of the normal/queer dichotomy itself".

<sup>53</sup> JAGOSE, Annemarie. *Queer theory: An introduction*. Melbourne: Melbourne University Press, 1996, p. 79. No original: "an effect of identification with and against others: being ongoing and always incomplete, it is a process rather than a property".

<sup>54</sup> RICHARDSON, 2009, op. cit., p. 18. No original: "Foucaultian constructionist theory tried to explain how sexual identities are the result of culture labelling and classifying various sexual acts" e "have engaged in 'same-sex acts' but simply did not claim an identity from those acts".

dominante. *Não existe nada de específico à qual queer se refere*. É uma identidade sem uma essência”<sup>55</sup>. Além de diferenciar as identidades gay e queer, já que aquela é “enraizada no fato positivo da escolha objetal homossexual” e esta “não necessita estar baseada em nenhuma verdade de caráter positivo ou em nenhuma realidade estável”, Halperin lembra que o queer “não está limitado a lésbicas e homens gays, mas está na verdade disponível para qualquer um que é ou que se sente marginalizado por conta de suas práticas sexuais”<sup>56</sup>. Queer, portanto, não seria necessariamente ligado a experiências homossexuais, ou seja, ao gênero que funciona como objeto de desejo. Héteros podem ser queers e gays podem não ser. Para Max Kirsch, o queer está intrinsecamente conectado a práticas sexuais desviantes das heteronormativas, aceitas pela sociedade<sup>57</sup>.

Se a homossexualidade é uma condição, o queer é uma atitude. Portanto, não só diz respeito à sexualidade e desejos físicos de cada indivíduo, mas como eles são expostos através da cultura e da arte, e também a uma troca sempre contínua dessas ideias entre toda a sociedade por meios culturais e políticos.

Kirsch também apresenta o interessante uso linguístico da palavra “queer”, que perde muito sentido em uma tradução. Afinal, o queer pode ser tanto adjetivo, substantivo e verbo. É tanto transitório (alguém pode estar mais queer em determinados dias ou ocasiões), quanto fixo (uma pessoa queer), e esta volatilidade é naturalmente transportada para o universo artístico.

Graças à capacidade da língua inglesa em aglutinar classes gramaticais em uma mesma palavra, o queer virou também verbo. Podemos falar, portanto, em coisas que são *queered*, ou seja, passam por um processo de análise em que aspectos queers são realçados e trazidos à tona, levantando detalhes do texto que não eram percebidos ou ao menos considerados dignos de uma análise mais profunda.

O queer tenta abranger todas as possibilidades e práticas, apostando na indefinição como a melhor forma de definir algo; buscando fugir de explicações

---

<sup>55</sup> HALPERIN, David M. *Saint Foucault: Towards a gay hagiography*. Oxford: Oxford University Press, 1997 [1995], p. 62. Grifos originais. No original: “queer is by definition *whatever* is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. *There is nothing in particular to which it necessarily refers*. It is an identity without an essence”.

<sup>56</sup> HALPERIN, 1997 [1995], *ibidem*. No original: “rooted in the positive fact of homosexual object-choice, queer identity need not to be grounded in any positive truth or in any stable reality. (...) is not restricted to lesbian and gay men but it is in fact available to anyone who is or who feels marginalized because of her or his sexual practices”.

<sup>57</sup> cf. KIRSCH, Max H. *Queer theory and social change*. London: Routledge, 2000.

fechadas, sejam elas psicológicas, biológicas ou mesmo comportamentais. Sedgwick sustenta que

a maioria dos principais nós do pensamento e conhecimento na cultura ocidental do século XX são estruturadas – na verdade fraturadas - por uma crise crônica e agora endêmica da definição homo/heterossexual, principalmente masculina, que podemos traçar desde o fim do século XIX.<sup>58</sup>

A respeito do fato de que o termo “heterossexual” passou a ser usado somente após o “homossexual”, ela aponta que primeiro é necessário surgir aquele que desafia as regras para que então as regras sejam estabelecidas como uma reação.

No artigo *A Dialogue on love*, Sedgwick diz que, quanto ao sexo entre duas pessoas, “eu *aprendi* [grifo meu] a *gostar* [grifo original]. Sabe, eu tenho orgasmos e é uma grande sensação, mas não é o que eu imagino como algo sexual”<sup>59</sup>.

Quero enfatizar aqui o “aprender” a gostar: a prática sexual, não só a heterossexual mas aquela que envolve duas pessoas, é portanto imposta. Assim, percebemos que uma questão importante na luta queer é justamente tentar romper esse binarismo sustentado pela prática monogâmica a dois heterossexual. A prática escolhida para ser sua rival, sua versão amoral, mas palatável é a prática monogâmica a dois homossexual. Os teóricos e militantes queers reclamam que ao permitir o casamento monogâmico entre dois homens e duas mulheres, gera-se uma falsa impressão de igualdade entre todos, quando na verdade apenas aquelas pessoas que participam de relações monogâmicas estão sendo consideradas como representantes legítimas da sociedade.

Outro pilar importante da teoria queer vem da ideia de performance e performatividade. Ela é central para entendermos a utilidade de tal teoria ao estudo aplicado do cinema brasileiro, em duas frentes: primeiro, para a reavaliação de obras de arte mais antigas, caso do *corpus* que será estudado nos capítulos seguintes; segundo para a releitura das análises que já foram feitas destes filmes – e de outros –, e entender o contexto nos quais surgiram tanto os filmes quanto as análises.

<sup>58</sup> SEDGWICK, 1990. op. cit. p. 1. No original: “too many of the major nodes of thought and knowledge in twentieth-century Western culture as a whole are structured - indeed, fractured - by a chronic, now endemic crisis of homo/heterosexual definition, indicatively male, dating from the end of the nineteenth century”.

<sup>59</sup> SEDGWICK, Eve. “A Dialogue on Love” IN *Critical inquiry*, vol. 24, nº 2, Intimacy (Inverno, 1998), p. 625. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 625. No original: “I’ve learned to *like* [grifo original] it, you know, I have orgasms and it feels good, but it’s not what I think of as sexual”.

Judith Butler<sup>60</sup> argumentou em *Gender trouble* que o grande problema do feminismo foi afirmar que as mulheres eram um grupo distinto dos homens e com características próprias. Esta lógica é simplesmente uma inversão do machismo que se combatia, pois considera que existem características eminentemente femininas e masculinas e que as primeiras deveriam ser valorizadas em detrimento das segundas.

O que Butler e outros teóricos queer fizeram questão de ressaltar é que não existe essa regra e as pessoas não nascem com atributos definidos. A ideia geral que a sociedade tem é que o sexo, ou o aparelho reprodutor do indivíduo (homem, mulher), é o responsável pela definição do gênero (masculino, feminino), que por sua vez causa desejo pelo sexo e gênero oposto. Nada disso é inato ou biológico, muito menos natural. Como vimos com Foucault, Kinsey e Sedgwick, isso é um efeito de práticas culturais e reforçado pela sociedade, cujos mecanismos de controle não são evidentes.

O queer não só desmonta tudo isso, como aponta o papel da performance nessa operação. Quando homens vestem roupas para mostrar seus músculos e fazem coisas tidas como “muito masculinas”, seja usar terno e calça ou exercer trabalhos braçais, estão se utilizando de métodos performáticos, mesmo que inconscientemente. Não se trata naturalmente de genes ou de um método que veio junto ao nascimento, mas é algo analisado, canalizado e internalizado ao se observar outros homens, e também como resposta às avaliações feitas a partir de outras performances. Essa conduta também é desempenhada a partir da consideração de homens que não seguem este “manual de instruções” e a resposta que recebem da sociedade. Ao conjunto desse tipo de performance, que é mais inata e sem o caráter artificial inato da performance teatral ou artística, Butler chama de performatividade<sup>61</sup>.

Se um homem faz algo tido como feminino, como sentar com amigas para tomar chá e conversar despreocupadamente sobre fofocas, poderá ter sua masculinidade posta em xeque e para evitar isso muitas vezes se nega a pequenos prazeres. O mesmo acontece com mulheres que se negam a servir a papéis

---

<sup>60</sup> Entre seus livros mais importantes estão *Gender trouble*, primeira edição de 1990 e segunda edição de 1999, lançado no Brasil como *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*, tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003; e *Bodies that matter: On the discursive limits of “sex”*, publicado nos Estados Unidos em 1993 e cuja introdução foi traduzida por Tomaz Tadeu da Silva e publicada como “Corpos que pesam: Sobre os limites discursivos do ‘sexo’” em *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*, coletânea organizada por Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2000 (2ª edição).

<sup>61</sup> Cf. BUTLER, Judith. *Bodies that matter: On the discursive limits of “sex”*. New York: Routledge, 1993.



determinados como femininos. A princípio eles não possuem caráter sexual, mas moldam as visões de mundo que a sociedade impõe a respeito da sexualidade e dos papéis desempenhados nela.

Pode ser uma questão estética, de gosto, mas é provavelmente por isso que homens não vão ao trabalho de saias, por exemplo, ou passam maquiagens muito evidentes, ao estilo das mulheres. Só que a sociedade, nos lembra Butler, nos faz acreditar que um homem não usa vestido, não passa maquiagem ou não usa uma bolsa porque não é “coisa de homem” ou porque ele não quer – e não porque a sociedade impõe que ele se negue a fazer isso. É a partir desse processo que um homem é tratado necessariamente como heterossexual (desde cedo, por exemplo, quando os pais tratam as amigas de filhos pequenos como possíveis “namoradinhas”), e quando um homem e uma mulher estão juntos se assume regularmente se tratar de um casal<sup>62</sup>. Considerando esses padrões, o carnaval exerce um importante papel no Brasil como evento que permite romper por alguns dias com essas imposições da sociedade, mesmo que de maneira jocosa. Enquanto alguns se fantasiam no carnaval, outros e outras finalmente se sentem à vontade, sem serem julgados pela sociedade.

Uma das interpretações errôneas e mais comuns a partir dos escritos de Butler é pensar que a performatividade tem a ver com a performance teatral, algo encenado, minuciosamente calculado – mesmo quando através de improvisação. Aqui, o conceito de Butler entende a performance como algo do dia-a-dia, basicamente a *persona* que alguém coloca ao acordar, ao se comunicar com outras pessoas ou ao sair de casa, seja de modo mais ou menos inconsciente.

Essa questão de performatividade mina a ideia de que um homem – uma pessoa com características físicas definidas como de homem – tenha necessariamente um comportamento masculino e desejo sexualmente apenas mulheres. Ou qualquer outro tipo de atitude e desejo estritamente definidos. A teoria queer busca desestabilizar essas barreiras e apontar que as pessoas não se enquadram naturalmente em uma definição genética de homem ou mulher nem na definição genérica de masculino ou feminino, ou mesmo em uma definição sexual de hétero, bi, homo, pansexual etc., mas se adequam a elas.

---

<sup>62</sup> Por exemplo, ao se tratar de um irmão e uma irmã, normalmente se usa o termo “um casal de irmãos”, sem necessariamente sugerir uma relação incestuosa.

### 1.4- Uma política queer

A teoria queer logo se viu acompanhada de certa política queer, que deve ser considerada a partir dos movimentos LGBT que nasceram no final dos anos 1960, após a revolta de Stonewall e o Maio de 1968 na França<sup>63</sup>. Nos anos 1980, os movimentos LGBT buscaram prioritariamente uma política de tolerância. O principal objetivo era ser uma minoria respeitada, que pudesse participar da festa em seu cantinho, sem chamar muita atenção ou atrapalhar, já que ainda era recente o passado que forçava os homossexuais a viverem escondidos, como criminosos, sob pena de exclusões na vida profissional, familiar e social.

A teoria queer tentava se diferenciar das representações identitárias ligadas ao movimento LGBT em dois aspectos: enfatizar a fluidez de gêneros, propondo que não existem orientações sexuais distintas e fechadas, tornando inútil o exercício de rotular as pessoas em opções sexuais; e, em paralelo, juntar todos esses diferentes “grupos” sob um grande guarda-chuva, o queer, e não separar as pessoas em minigrupos, como é o caso da sigla LGBT – o que torna mais esdrúxulo ainda o uso da variação LGBTQ, ao incluir o queer como mais uma das categorias.

*Queer theory: Lesbian and gay sexualities*, escrito por Teresa De Lauretis, foi uma das primeiras publicações relacionadas à teoria queer. Neste trabalho seminal, ela defende que emprega o termo de um modo diferente do “queer” político, como empreendido pelo Queer Nation<sup>64</sup>. De qualquer forma, é notável perceber que tanto o ativismo queer como a teoria queer compartilhavam muitos fins e objetivos. Como resume Niall Richardson “a política queer, assim como a teoria queer, buscava a desconstrução das etiquetas limitadoras a respeito das identidades sexuais e de gênero”<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Uma greve geral e uma revolta estudantil que eclodiram na França em maio de 1968 e cujas ideias revolucionárias, inclusive sobre questões sexuais, continuariam em voga por décadas.

<sup>64</sup> Cf. DE LAURETIS, Teresa. “Queer theory: Lesbian and gay sexualities” IN *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 1991. 3:2 (3º volume, número 2). O Queer Nation, ou Nação Queer, em uma tradução livre, foi um movimento criado em Nova Iorque, em março de 1990 por quatro ativistas revoltados com o preconceito que gays e lésbicas viviam, a falta de ação do governo norte-americano na crise da Aids e atos de violência homofóbica.

<sup>65</sup> RICHARDSON, 2009, op. cit. p. 16. No original: “queer politics, like queer theory, attempted the deconstruction of the limiting labels of sexual and gender identities”.

Entretanto, a política queer geralmente trabalha com questões mais práticas, como a busca por uma cura da Aids ou o financiamento governamental para os medicamentos, além de mudanças de leis que criminalizam práticas homossexuais ou que negam direitos iguais para todos. Enquanto a teoria queer busca entender questões mais amplas e profundas de gênero e comportamento.

Judith Butler aponta para essa causa que antecede qualquer movimento político possível, dizendo que "onde tem um 'eu' que pronuncia ou fala e conseqüentemente produz um efeito em discurso, existe antes de tudo um discurso que precede e possibilita este 'eu', e forma na linguagem a trajetória constrangida de sua vontade"<sup>66</sup>.

Ela destaca a importância das práticas políticas para o queer, porém nem sempre a teórica é bem entendida, quando é entendida. Angelia R. Wilson conta no artigo "Somewhere over the rainbow: queer translating" sobre sua participação em uma conferência gay e lésbica na Universidade de Londres em 1992, onde "Butler chocou a audiência com uma torrente de prosa impenetrável"<sup>67</sup>. Apesar desta reserva, Wilson aponta que "um exame mais próximo da teoria queer, como aquele delineado em *Gender trouble* de Judith Butler, põe em foco de uma maneira mais clara o potencial político da política queer"<sup>68</sup>.

Para Joshua Gamson, a política queer deve estar sempre questionando algo que parece já estar seguro. Para tanto, "adota a etiqueta da perversidade e faz uso da mesma para destacar a 'norma' daquilo que é 'normal', seja heterossexual ou homossexual. Queer não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la"<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> BUTLER, Judith. "Critically queer" IN GLQ: A journal of lesbian & gay studies, vol. 1, Novembro, 1993, p. 18. No original: "where there is an 'I' who utters or speaks and thereby produces an effect in discourse, there is first a discourse which precedes and enables that 'I' and forms in language the constraining trajectory of its will".

<sup>67</sup> WILSON, Angelia R.. "Somewhere over the rainbow: queer translating" IN PHELAN, Shane (ed.). *Playing with fire: queer politics, queer theory*. New York: Routledge, 1997, p. 99. No original: "Butler had stunned the audience with streams of impenetrable prose".

<sup>68</sup> WILSON, 1997, op. cit., p. 103. No original: "closer examination of queer theory, such as that delineated in Judith Butler's *Gender trouble* brings into focus more clearly the political potential of queer politics".

<sup>69</sup> GAMSON, Joshua. "Must identity movements self-destruct? A queer dilemma" IN: *Social problems*, vol. 42, nº 3, agosto, 1995, p. 395, 390-407. Disponível em <<http://freeskool.wikispaces.com/file/view/Gamson+Identity+Movements+Self+Destruct.pdf>> Último acesso em 9 de março de 2016. Utilizo aqui a tradução feita em COLLING, 2011, op. cit., p. 2. No original: "It embraces the label of perversity, using it to call attention to the "norm" in "normal," be it hetero or homo. (...) Queer does not so much rebel against outsider status as revel in it".

### 1.5- Problemas com o queer

Naturalmente, o emprego da palavra queer não foi muito bem assimilado por todos. Para alguns, como Richard Dyer, queer deveria ser tratado a partir de seu contexto histórico, relacionando-se a uma arte escondida, anterior ao movimento gay. Em seu amplo estudo sobre *The culture of queers*, ele entende o termo como dizendo respeito apenas à cultura criada até 1969, data da revolta de Stonewall e início dos movimentos LGBTs. Após esta data ele afirma que uma nova era se inicia, a dos "gays, ao invés (da era) dos queers", mesmo que não esteja seguro de que "nós estejamos totalmente fora da era dos queers e já na era dos gays"<sup>70</sup>.

Barbara Mennel também concorda com essa distância histórica. Mesmo que seu livro verse sobre o cinema queer de forma mais ampla, na introdução ela o apresenta da seguinte forma: "Os trágicos e monstruosos queers, precursores dos gays e lésbicas contemporâneos, estáveis emocional e fisicamente, povoam a história do cinema queer e nos permitem traçar suas diferentes encarnações"<sup>71</sup>. Ou seja, ela separa as personagens que até os anos 1970 se constituíam basicamente a partir de estereótipos, como queers, dos gays e lésbicas com boa formação mental e psicológica. Este segundo grupo começou a aparecer mais no cinema norte-americano a partir dos anos 1970 e suas representações eram mais próximas ao movimento assimilacionista LGBT.

Queer é usado por muitos como um guarda-chuva para abrigar várias formas de sexualidade que diferem da heteronormativa<sup>72</sup>. Lisa Doggan aponta uma declaração de um antigo editor da *Outweek* para o *New York Times*: "Quando você tenta descrever a comunidade, você tem que listar gays, lésbicas, bissexuais, drag

<sup>70</sup> DYER, Richard. *The culture of queers*. London: Routledge, 2002, p. 2. No original: "gays rather than queers" e "we're entirely out of the age of queers and into that of gays".

<sup>71</sup> MENNEL, Barbara. *Queer cinema: Schoolgirls, vampires and gay cowboys*. New York: Columbia University Press, 2012. No original: "The tragic and monstrous queer forerunners of their contemporary well-adjusted gay and lesbian counterparts populate the history of queer cinema and allow us to trace its different incarnations".

<sup>72</sup> Não à toa, a arte da capa da revista *Cult* 193 (agosto de 2014) com a manchete "Dossiê teoria queer: O gênero sexual em discussão" era um guarda-chuva preto que divide a figura, unindo o fundo azul e rosa (parte superior), em um fundo roxo (parte inferior).

queens, transexuais (pré e pós-operatórios), fica muito estranho. Queer diz tudo isso”<sup>73</sup>.

A ideia de guarda-chuva, apesar de interessante politicamente e mesmo nos estudos queers, corre o risco de ser um tanto reducionista do sentido que queer traz, por considerá-lo apenas um aglutinador de várias sexualidades.

Analisando boa parte da bibliografia dedicada a assuntos queers, percebemos o quanto é difícil pôr em prática a ideia unificadora que a palavra engloba e o guarda-chuva ilustra. Em um trabalho sociológico de fôlego como *Além do Carnaval – A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*, James Green admite desde o início que trata apenas da história da homoafetividade masculina no país, por ser algo mais próximo de sua própria realidade. Ele justifica que durante o processo de escrever a tese de doutorado para a Universidade da Califórnia que originou o livro “não demorou muito para ficar claro que (...) mostrar uma história que abrangesse *ambos*, homens e mulheres, que mantêm laços sexuais e românticos com pessoas do mesmo sexo, era ambicioso demais”<sup>74</sup> [grifo original].

Nikki Sullivan em *A critical introduction to queer theory*, de 2003, ainda indica outros problemas. Para ela, o queer acaba servindo como uma etiqueta, rotulando as pessoas, apesar de todos os esforços dos teóricos queer em romper valores fixos. Gloria Anzaldúa resume o desafio do queer, dizendo que o termo é usado como um

falso guarda-chuva unificador no qual todos os “queers” de todas as raças, etnias e classes sociais possíveis são empurrados. Em alguns momentos nós precisamos deste guarda-chuva para solidificar nossa frente de batalha contra aqueles de fora.<sup>75</sup>

Guacira Lopes Louro também acredita que este uso sintático é “pouco sugestivo das implicações políticas envolvidas na eleição do termo”<sup>76</sup>. Usar o queer com uma função meramente coletiva não cumpre com o caráter subversivo e de desconstrução que o queer propõe.

<sup>73</sup> “‘Gay’ fades as militants pick ‘queer’”, *The New York Times*, 6 de abril de 1991 apud DOGGAN, Lisa. “Making it perfectly queer”. [1992] IN DUGGAN, Lisa, HUNTER, Nan D. *Sex Wars: sexual dissent and political culture*. 10th anniversary edition. New York: Routledge, 2002. No original: “When you’re trying to describe the community, and you have to list gays, lesbians, bisexuals, drag queens, transsexuals (post-op and pre-), it gets unwieldy. Queer says it all”.

<sup>74</sup> GREEN, 2000 [1999], op. cit., p. 40.

<sup>75</sup> ANZALDUA, Gloria. “To(o) queer the writer - Loca, escritora y chicana”[1990] IN KEATING, AnaLouise (Ed). *The Gloria Anzaldúa reader*. Durham: Duke University Press, 2009. No original: “false unifying umbrella which all ‘queers’ of all races, ethnicities and classes are shoved under. At times we need this umbrella to solidify our ranks against outsiders”.

<sup>76</sup> LOURO, 200, op. cit., p. 39

Uma questão ainda não muito abordada pelos estudos queer é se a palavra englobaria relações não sexuais, porém muito intensas entre pessoas do mesmo sexo, ou seja, as amizades românticas: amizades muito próximas entre dois ou mais homens ou duas ou mais mulheres sem que necessariamente uma relação sexual seja consumada<sup>77</sup>. Especialmente porque a sodomia era um tabu na sociedade ocidental durante quase todo o segundo milênio, é difícil afirmar exatamente o nível sexual na qual estas amizades muito próximas estavam estabelecidas.

Um exemplo deste tipo de amizade romântica masculina que não explicita o papel sexual na relação pode ser encontrado na série de sonetos publicada em 1609 por William Shakespeare, na figura do jovem amigo "Fair Youth", um jovem com qualidades masculinas e femininas. Porém, o grande defensor desse tipo de amizades foi Michel de Montaigne. O filósofo francês travou uma amizade muito profunda com o poeta Étienne de la Boétie. Em um de seus *Ensaíos*, "Da amizade", ele defende a amizade amorosa entre dois homens, porém, a diferencia da "amizade grega". Além de conter um caráter sexual, esta também envolvia pessoas de idades e classes diferentes (o velho mentor e o jovem aprendiz), estabelecendo necessariamente uma relação de poder. Para Montaigne, a amizade verdadeira também só existe entre homens.

Ainda que tenha sido brevemente alvo de interesse do filósofo francês Michel Foucault<sup>78</sup>, a relação não foi estudada a fundo por nenhum dos principais teóricos queers. Acreditamos que tal relação é interessante para a teoria queer, por alguns motivos. Em primeiro lugar, tais relações, especialmente as masculinas, agem em contradição às regulações vigentes no Ocidente quanto às relações entre pessoas do mesmo sexo e que, em alguns casos, são condenadas<sup>79</sup>. Em segundo lugar, essas

---

<sup>77</sup> Atualmente, este tipo de relação entre os homens voltou à moda com o nome de *bromance*, expressão em inglês que junta as palavras *brother* (no sentido de amigo, companheiro) e *romance*. Define uma relação intensa entre dois homens, na qual um deles precisa ser majoritariamente heterossexual e sem nenhum interesse sexual entre eles.

<sup>78</sup> Apesar de não ter sido estudada pela teoria queer, foi comentada por Michel Foucault em "De l'amitié comme mode de vie", uma entrevista conduzida por R. de Ceccaty, J. Danet e J. Le Bitoux, ao jornal *Gal Pied*, na edição de 25 de abril de 1981, p. 38-39. Em português: "Da amizade como modo de vida". A entrevista completa pode ser encontrada em: <<http://1libertaire.free.fr/MFoucault174.html>> e uma tradução parcial para o português em: <<http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/amizade.pdf>>. Últimos acessos em 24 de julho de 2015.

<sup>79</sup> É muito comum encontrar homens andando de mãos dadas ou fazendo carinho em público nos países do Oriente Médio ou no Magrebe. Isto, porém, não indica que aconteça uma relação sexual, ao menos consciente, porém certamente é de interesse do ponto de vista queer e das amizades românticas.

relações, especialmente até o século XIX, e mesmo na primeira metade do século XX, eram muito tênues. E como não podiam ser oficializadas como as heterossexuais, aconteciam em ambientes privados e quase sempre não fugiam dessa esfera, no máximo sendo alvos de fofocas e cochichos, mas quase nunca acusações formais.

Do mesmo modo, as relações entre mulheres são muito mais comuns e aceitas pela sociedade ocidental, desde que as moças não deixem surgir dúvidas quanto ao interesse sexual e romântico por rapazes. A fronteira do sexual e não-sexual, porém, não existe de forma clara e nem sempre fica evidente para outras pessoas. Portanto, defendemos que relações de amizade entre pessoas do mesmo sexo podem sim ser queers, ou ao menos potencialmente queers.

Um problema que desperta em especial nosso interesse do queer é o uso em textos na língua portuguesa de uma palavra que carrega tanta história na língua inglesa. Além disso, é necessário levar em consideração a questão de identidade em nossa região antes de pensarmos em questões gays e queers em casos locais. No Brasil, como em outras culturas e países, o papel que o homem exerce durante o ato sexual, ou mais ainda, o papel que ele passa a impressão de possuir na relação através de sua performance na sociedade determina se ele é *bicha* ou *bofe*, e essa distinção ainda existe nos dias atuais<sup>80</sup>.

Podemos nos apropriar do queer e usá-lo com a mesma naturalidade que os teóricos anglófonos? Ao iniciar o seu verbete sobre “teoria queer”, Leandro Colling aponta que “um dos primeiros problemas é como traduzir o termo queer para a Língua Portuguesa”, mas não desenvolve a questão<sup>81</sup>.

Juan Pablo Sutherland discutiu este tema em relação à língua espanhola em sua obra *Una nación marica*, apontando já no título uma tentativa de reapropriação do “marica”<sup>82</sup>, mas também não vai muito a fundo. É importante levar em consideração a complicação em utilizar estes termos pejorativos na teoria e nos estudos, sem que haja em paralelo uma política que possibilite e valide tal uso. Acredito que a teoria queer só conseguiu consolidar o termo por existir uma política queer com muita força

---

<sup>80</sup> Tal prática dá origem ao termo HSH, que significa “Homens que fazem Sexo com Homens” mas não se identificam como homossexuais. A sigla é usada, oficialmente, pelo Ministério da Saúde para conscientizar estes homens do risco de doenças sexualmente transmissíveis.

<sup>81</sup> COLLING, Leandro. “Teoria queer” IN FERREIRA, Cândida (Org.). *Mais definições em trânsito*. (Livro digital). Salvador: Programa de Pós-graduação Multidisciplinar em Cultura e Sociedade, 2007, p.1. Último acesso em 9 de março de 2016. Capítulo disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/TEORIAQUEER.pdf>>.

<sup>82</sup> Palavra espanhola equivalente a “viado” e “bicha” em português.

sacudindo o movimento homossexual da época, por sua vez afetado enormemente pelo impacto da Aids. Atualmente, acredito ser mais difícil se apropriar de um termo em português (viado, bicha etc.) do mesmo modo e de forma tão sólida como aconteceu com o “queer”<sup>83</sup>. Vivemos numa sociedade mais politicamente correta - por mais que isto não esconda um alto nível de homofobia e outras ondas conservadoras - e altamente globalizada em que consumimos de forma quase imediata e sistemática artigos, livros e páginas de internet em inglês e, neste contexto, o “queer” rapidamente se consolidou. Ao mesmo tempo é comum entre os gays a utilização dos termos em português mencionados acima, o que promove um desafio grande para os teóricos e pesquisadores brasileiros em como se reapropriar deles de forma mais adequada<sup>84</sup>.

O lançamento de *Aurélia, a dicionária da língua afiada* em 2006 tentou dar conta em linguagem debochada e politicamente incorreta dos vários termos relacionados à socialização entre gays, lésbicas e trans, assim como fazem alguns artigos acadêmicos<sup>85</sup>. O “queer” conquistou seu espaço nos anos 1990 nas ruas, nos movimentos LGBTs e nos círculos acadêmicos norte-americanos e britânicos, antes de conquistar o mundo. Atualmente, o volume de informações, polêmicas e assimilações anglófonas que circula na Internet sedimenta o uso do queer no Brasil e cria certa dificuldade para que um termo em português assuma a mesma função de “queer” a curto prazo, ainda que alguns funcionem muito bem em relação à nossa complexa língua portuguesa, como é o caso do “quereres”, criado por Jomard Muniz de Brito ou ainda “bicha” e “viado”, com seu peso histórico.

---

<sup>83</sup> Ainda que alguns casos como o Tumblr “Criança Viada” <[www.criancaviada.tumblr.com](http://www.criancaviada.tumblr.com)>, lançado em outubro de 2012 e um grande sucesso na internet brasileira.

<sup>84</sup> Em 2015, um dos vídeos mais compartilhados na Internet foi aquele que popularizou o termo “Põe a cara no sol, mona” e “Bicha bonita não se esconde”. Em algumas versões posteriores disponibilizadas por outros usuários, existe uma alteração para “Põe a Cara no sol, viado”. O vídeo mais antigo que encontramos – mas não temos certeza de se tratar do original – foi **Põe a cara no sol, mona!** <<https://www.youtube.com/watch?v=kvIkULPtIOk>>, postado em 22 de janeiro de 2015. Último acesso em 20 de julho de 2015.

<sup>85</sup> ÂNGELO, Vitor; LIB, Fred. *Aurélia, a dicionária da língua afiada*. São Paulo: Editora do Bispo, 2006. Hoje, o livro é considerado raro. Porém, a lista que a obra traz com uma explicação básica pode ser encontrada em <<http://perfumeproibido.blogspot.com.br/2009/02/aurelia-dicionaria-da-lingua-afiada.html>>. Último acesso em 29 de fevereiro de 2016.



## Capítulo 2- Cinema queer

### 2.1- Política e cinema

Dentre as muitas conquistas alcançadas pela contracultura nos anos 1960 estava o reconhecimento e maior discussão a respeito da homossexualidade. Ainda naquela década, movimentos de liberação gay começaram a surgir nos EUA e na Europa, e já nos anos 1970 davam frutos em boa parte do mundo. Os homossexuais não mais queriam estar à sombra ou serem retratados como personagens vilanescas, monstruosas, obscuras, perversas e definidas por sua sexualidade. Queriam uma identidade positiva. "A grande mentira a respeito das lésbicas e dos homens gays é que nós não existimos. (...) Nós cooperamos por muito tempo em manter a nossa própria invisibilidade. Agora, a festa acabou"<sup>86</sup>.

Para tal fim, boa parte dos militantes acreditava que se devia vender uma imagem palatável dos homossexuais, que não ferisse os costumes e os integrasse ao mundo burguês, pautado pelas famílias heterossexuais. Enquanto alguns homossexuais apostavam na estratégia de assimilação, outros não pretendiam esconder ou atenuar sua sexualidade e seus estilos de vida.

Um dos primeiros trabalhos a resgatar a presença de personagens homossexuais no cinema norte-americano foi *The celluloid closet*, escrito por Vito Russo em 1981, livro que influenciou toda uma geração de pesquisadores e críticos gays e de cuja introdução foi retirada a citação acima<sup>87</sup>. Russo reclama que até, pelo menos, a década de 1960, apenas personagens estereotipadas eram exibidas no cinema norte-americano comercial: homens afeminados e mulheres másculas<sup>88</sup>. Mas como poderia ser diferente se o Código Hays proibia a menção à homossexualidade

---

<sup>86</sup> RUSSO, Vito. *The celluloid closet: Homosexuality in the movies* (revised edition). New York: Harper & Row, 1987. p. xii. No original: "The big lie about lesbian and gay men is that we do not exist. (...) We have cooperated for a very long time in the maintenance of our own invisibility. And now the party is over".

<sup>87</sup> O livro deu origem a uma adaptação cinematográfica, **O Outro lado de Hollywood** (*The celluloid closet*, 1995, Rob Epstein e Jeffrey Friedman).

<sup>88</sup> Outros livros já tinham sido lançados traçando a relação entre homossexualidade e cinema, porém sem o mesmo impacto cultural alcançado pela obra de Russo. Parker Tyler publicou um estudo similar ao de Russo em 1972: *Screening the sexes: Homosexuality in the movies*. New York: Holt, Rinehart & Winston. Um trabalho mais teórico e voltado a questões de espectadorialidade foi DYER, Richard. *Gays and film*. London: British Film Institute, 1977.

nos filmes<sup>89</sup>? Assim, essas eram as possibilidades mais fáceis de se sugerir a homossexualidade: símbolos que pudessem facilmente ser decodificados pelas plateias.

Russo chega a ponto de pedir para que não se façam mais filmes sobre homossexuais, pois nas

poucas vezes em que tivemos personagens gays interessantes no *mainstream* foi quando os diretores tiveram coragem de mostrá-los de forma casual, quando eles eram implicitamente gays num filme que não era sobre a homossexualidade. Assim, defendo o fim de filmes sobre a homossexualidade. Em vez disso, mais filmes sobre aqueles que por acaso são gays nos Estados Unidos e como suas vidas cruzam com a cultura dominante<sup>90</sup>.

Essa foi por muito tempo a visão que se esperava do cinema, quando se comentava sobre filmes com personagens homossexuais. Porém, no fim dos anos 1980, a teoria queer começa a emergir e vai contra a concepção de representações “positivas” de homossexuais. Se o movimento gay e o movimento queer vão entrar em desacordo a partir das formas de representação e declaração das mais variadas formas de sexualidade e erotismo, o cinema é um meio fundamental para esse embate.

## **2.2- O Novo Cinema Queer criando um antigo cinema queer**

Uma das possibilidades de aproximação entre a teoria e a política queers se deu através da arte. Muitos jovens artistas que seguiam os embates teóricos também participavam das manifestações contra a crise da Aids e outras lutas importantes para o movimento LGBT.

Na virada da década de 1980 para a de 1990 muitos movimentos se formaram em todo o mundo, mas principalmente nos Estados Unidos, lutando por uma política

---

<sup>89</sup> O Código Hays era um código de conduta que restringia os tópicos a serem tratados nos filmes dos principais estúdios. Foi criado pela Associação de Produtores Cinematográficos dos Estados Unidos (MPAA) como forma de auto-censura para evitar uma censura governamental.

<sup>90</sup> RUSSO, 1987. op. cit., p. 325. Utilizo aqui, com poucas modificações, a tradução encontrada em LACERDA, 2015b. No original: "The few times gay characters have worked well in mainstream film have been when filmmakers have had the courage to make no big deal out of them, when they have been implicitly gay in a film that was not about homosexuality. So no more films about homosexuality. Instead, more films that explore people who happen to be gay in America and how their lives intersect with the dominant culture".

queer. Entre eles, os mais importantes foram o Act Up!, fundado em Nova Iorque em 1987, e o Outrage!, que começou suas atividades em 1990, em Londres<sup>91</sup>.

Alguns grupos artísticos foram criados por membros desses movimentos. O objetivo mais direto era a realização de vídeos para documentar ações, protestos e manifestações. Além disso, os filmes serviriam para mostrar as causas pelas quais os grupos lutavam e circular esse material para além das metrópoles nos quais eles estavam concentrados.

Aos poucos, alguns destes ativistas foram se familiarizando com a prática cinematográfica e criando uma carreira tanto em curtas quanto em longas-metragens. Os filmes passaram a circular em festivais, não só nos dedicados a filmes LGBT, mas entre os mais importantes do mundo, como o de Sundance, EUA, e o de Berlim, Alemanha Ocidental. O Festival de Berlim, aliás, desde 1987, já dedicava um prêmio aos melhores filmes com personagens e temas gays<sup>92</sup>.

O New Queer Cinema, como ficou conhecido esse conjunto de filmes<sup>93</sup>, foi um movimento de grande destaque nessa aproximação de teoria e prática, mas ainda assim é difícil apontar características em comum, seja em matéria de estilo cinematográfico, personagens representadas, local e época retratados, além de um estilo queer, que na época ainda estava começando a se formar e se perceber.

É sintomático que o New Queer Cinema tenha surgido fora de um ambiente voltado para produções com temática LGBT feitos por e para homossexuais. Quem popularizou o termo e seguiu carreira como observadora deste cinema e de suas diversas trajetórias é a jornalista e crítica norte-americana B. Ruby Rich.

Ela comentou esses filmes no artigo "A queer sensation", publicado no jornal nova-iorquino *The Village voice*, em 24 de março de 1992, e reimpresso na prestigiada revista inglesa *Sight & Sound*, na edição de setembro de 1992, como trabalho central

---

<sup>91</sup> Act Up ("Aja", em uma tradução literal) é um acrônimo para Aids Coalition to Unleash Power (Coalizão de Aids para desencadear o poder). Sua criação se deu em março de 1987 quando Larry Kramer acusou em uma palestra o Gay Men's Health Crisis de não fazer o suficiente para ajudar a população afetada pelo HIV. Já "Outrage" ("Ultraje") foi criado após o assassinato do ator Michael Boothe e a investigação desleixada da polícia londrina, que tratou o crime como consequência dos encontros sexuais que Boothe tinha com homens desconhecidos e que não teria levado a sério ameaças anteriores contra a vida de Boothe.

<sup>92</sup> Anos depois, o prêmio também assumiu o nome "queer". O prêmio, inicialmente paralelo, passou a fazer parte oficial do festival a partir de 1992, embora reconhecido desde 1987.

<sup>93</sup> Entre os principais títulos desta safra estão **Linguas desatadas** (Tongues untied, 1989, Marlon Riggs), **Paris is burning** (1990, Jennie Livingston), **Garotos de programa** (My own private Idaho, 1991, Gus Van Sant), **Veneno** (Poison, 1991, Todd Haynes), **Young soul rebels** (1991, Isaac Julien), **Swoon - colapso do desejo** (Swoon, 1992, Tom Kalin) e **The living end** (1992, Gregg Araki).

de um dossiê sobre o cinema queer. Um novo título para o artigo surgiu após uma conversa entre Rich e o então editor da revista, Philip Dodd: “New queer cinema”<sup>94</sup>. É interessante ressaltar aqui que a expressão não é usada em nenhum momento do texto, mas acabou alcunhando o movimento após a publicação do artigo e subsequente popularização desse cinema.

Rich inicia a reportagem comentando que “qualquer pessoa que tenha acompanhado as notícias dos festivais de cinema nos últimos meses sabe que o ano de 1992 se tornou um divisor de águas para o cinema e o vídeo gay e lésbico independentes”<sup>95</sup>. Ela aponta uma data precisa: “o fenômeno do cinema queer foi apresentado no outono de 1991 no Festival dos Festivais de Toronto, o melhor lugar na América do Norte para rastrear novas tendências cinematográficas”<sup>96</sup>.

Mas afinal, o que a crítica percebia como um novo cinema queer? Rich não busca uma definição específica, apresentando-o ainda no segundo parágrafo como um “conjunto de filmes que fazem algo novo, renegociando subjetividades, anexando gêneros inteiros, revisando histórias em suas imagens”<sup>97</sup>. É interessante que sua triagem foi feita a partir da participação de Rich em vários festivais importantes - Toronto, Sundance, Berlim, entre outros -, percebendo o grande número de filmes com temática gay e lésbica exibidos, arrancando aplausos, incitando discussões e levando os prêmios principais. Ou seja, eram filmes com temática homossexual que estavam sendo julgados e aprovados por uma plateia maior, composta basicamente de homens brancos heterossexuais, com prestígio na classe cinematográfica. Ao comentar irreverentemente que estas obras “estão aqui, elas são queer, acostume

---

<sup>94</sup> RICH, B. Ruby. “New Queer Cinema: Visão da Diretora” IN MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (org). *New Queer Cinema. Cinema, Sexualidade e Política*. Juiz de Fora: LDC, Caixa Cultural, 2015 [1992/2013]. p. 18. Tradução de André Duchade. Ela comenta a história da criação do texto na nota de rodapé introdutória da edição ampliada do texto, publicada pela primeira vez em inglês em 2013 em RICH, B. Ruby. *The New Queer Cinema: Director's Cut*. Durham, London: Duke University Press, 2013, p. 16-32.

<sup>95</sup> RICH, 2015 [1992/2013]. *ibidem*. No original: “Anyone who has been following the news at film festivals over the past few months knows that 1992 has become a watershed year for independent gay and lesbian film and video”. RICH, 2013 [1992], *op. cit.*, p. 16.

<sup>96</sup> RICH, 2015 [1992/2013], *ibidem*. No original: “The queer film phenomenon was introduced in fall 1991 at Toronto’s Festival of Festivals, the best spot in North America for tracking new cinematic trends”. RICH, 2013 [1992], *ibidem*.

<sup>97</sup> RICH, 2015 [1992/2013], *ibidem*. No original: “a flock of films that were doing something new, renegotiating subjectivities, annexing whole genres, revising histories in their images”. RICH, 2013 [1992], *op. cit.*, p. 16-17.

seus quadris a elas"<sup>98</sup>, ela salienta o impacto social, artístico e político que fariam de tal movimento algo único.

Rich estabelece uma ponte entre o New Queer Cinema e o pós-modernismo, destacando que os filmes possuem um estilo comum, chamado de "homo pomo"<sup>99</sup>. Segundo ela,

há traços em todos esses filmes de apropriação, pastiche e de ironia, assim como uma reelaboração da história que leva sempre em consideração um construtivismo social. Definitivamente rompendo com abordagens humanistas antigas e com os filmes e vídeos que acompanhavam políticas da identidade, essas obras são irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas. Acima de tudo, elas são cheias de prazer.<sup>100</sup>

Porém, como problematiza Chico Lacerda,

a distância desse grupo de filmes [do New Queer Cinema] das questões trazidas pela teoria queer fica ainda mais patente se observarmos filmes de anos seguintes, no que poderia ser identificado como uma segunda onda do NQC.<sup>101</sup>

Ele se refere a filmes como **Velvet goldmine** (1998, Todd Haynes), **Meninos não choram** (Boys don't cry, 1999, Kimberly Peirce) e **Hedwig – rock, amor e traição** (Hedwig and the angry inch, 2001, John Cameron Mitchell). Ainda segundo Lacerda, nestes filmes,

o caráter performativo do gênero, a fluidez do desejo sexual e as identidades discursivamente produzidas passam a ser abordadas de forma direta e recorrente, refletindo o próprio processo de popularização dos estudos queer.<sup>102</sup>

No texto, Chico problematiza uma das principais dificuldades da teoria queer: se enxergar no outro. Por mais que o queer queira eliminar as diferenças, ainda assim autores masculinos cisgêneros<sup>103</sup> geralmente só escrevem sobre experiências entre gays ao discutir homossexualidade. Ele aponta de forma contundente como grandes nomes de um cinema considerado queer e mesmo ativistas e curadores

<sup>98</sup> RICH, 2015 [1992/2013], op. cit. p. 20. No original: "They're here, they're queer, get hip to them". RICH, 2013 [1992], op. cit., p. 18.

<sup>99</sup> "Homo" é derivado de homossexual e "pomo", de pós-modernismo.

<sup>100</sup> RICH, 2015 [1992/2013], ibidem. No original: "In all of them, there are traces of appropriation, pastiche, and irony, as well as a reworking of history with social constructionism very much in mind. Definitively breaking with older humanist approaches and the films and tapes that accompanied identity politics, these works are irreverent, energetic, alternately minimalist, and excessive. Above all, they're full of pleasure". RICH, 2013 [1992], ibidem.

<sup>101</sup> LACERDA, 2015b, op. cit. p. 120-121.

<sup>102</sup> LACERDA, 2015b, op. cit. p. 121.

<sup>103</sup> Pessoas cisgêneras são aquelas que se identificam com o gênero designado após o nascimento, ao contrário das pessoas transgêneras.

cinematográficos ligados ao cinema LGBT/queer reclamam da ausência de auto-representação em filmes sobre travestis e transgêneros. No caso, eles próprios não estão se vendo representados nos filmes e continuam uma prática de opressão. Ser queer é lutar pela representação de todas as minorias e não pela "menor minoria: a do indivíduo", nas palavras conservadoras de Ayn Rand<sup>104</sup>.

Naturalmente, existem divergências a respeito do legado do New Queer Cinema. Niall Richardson enxerga nos filmes uma certa "qualidade reacionária". Em suas palavras,

todos esses filmes estão unidos na tentativa de representar o "queer" em suas imagens. O cinema queer capturou o *Zeitgeist* de um momento cultural, no qual queers rejeitaram uma posição de minoria que era "tolerada". Também se recusaram a permitir que a pandemia da Aids fosse convenientemente ignorada, e desafiaram o desconforto heterocentrista quanto à visibilidade queer. Neste sentido, o cinema queer não foi somente político, mas frequentemente didático.<sup>105</sup>

Se existe um "novo cinema queer", ele sugere um movimento que surge após um "cinema queer" ou em reação a algum tipo de cinema, do mesmo modo que a Nouvelle Vague combatia o cinema de tradição francês e o Cinema Novo tentava romper com uma herança cinematográfica brasileira. Mas qual tradição o New Queer Cinema seguia e qual tradição combatia? Haveria um "velho cinema queer"?

Susan Hayward aponta que "o cinema queer já existe há décadas, apesar da ausência de um rótulo"<sup>106</sup>. Atualmente, os estudos históricos desse cinema são lançados em paralelo com análises de personagens e temáticas homossexuais. Se são conceitos distintos, às vezes ainda se misturam em propostas de realização, curadoria e em análises. Tal fato é explicado por se referirem, em geral, a um mesmo conjunto de filmes, apesar das abordagens críticas serem diferentes. Além disso, o termo queer ainda é algo um tanto obscuro e mesmo ignorado em alguns países.

Já mencionamos que o cinema queer tem algumas preocupações maiores do que simplesmente entender onde os gays e lésbicas estão representadas no cinema,

<sup>104</sup> RAND, Ayn. "Collectivized 'rights'" IN *The virtue of selfishness: A new concept of egoism*. New York: Signet. 1970? [1963] p. 99. No original, "and the smallest minority on earth is the individual".

<sup>105</sup> RICHARDSON, 2009, op. cit., p. 48. No original: "The films are all united by their attempt to represent 'queer' in their images. Queer Cinema captured the zeitgeist of a cultural moment when queers rejected a 'tolerated', minority position, refused to allow the pandemic of AIDS to be conveniently ignored and challenged heterocentrist squeamishness about queer visibility. In this sense, Queer Cinema was not only political but, very often, didactic".

<sup>106</sup> HAYWARD, Susan. *Cinema Studies: The key concepts*. Second edition. London: Routledge, 2001, p. 307. No original: "Queer cinema has been in existence for decades although it lacked a label".

apontando outras possibilidades de leitura e de compreensão de obras cinematográficas. Existem filmes LGBTs que podem não ser considerados queers, assim como filmes queers que não apresentam personagens gays. O que seria, portanto, um cinema queer?

### 2.3- Cinema queer

Como podemos identificar um filme queer e o que configura a formação de um cinema com esse termo? As cinco possibilidades apontadas por Harry M. Benshoff e Sean Griffin na introdução de *Queer images: A history of gay and lesbian film in America* para a pergunta básica "o que é um filme queer?" são interessantes para, a partir delas, questionar e tecer comentários próprios e de outros pesquisadores do cinema queer.

No primeiro dos cenários, "talvez mais obviamente, o filme pode ser considerado queer se apresenta personagens que são queers". Refletindo sobre a produção norte-americana, os autores lembram que "antes dos anos 1960, esses filmes raramente reconheciam a existência de pessoas queers - sejam homens gays, mulheres lésbicas, bissexuais ou transgêneros"<sup>107</sup>. Ainda assim, refletem que

na Hollywood clássica, os cineastas geralmente encontravam maneiras de sugerir que algumas personagens poderiam ser queers. Esse tipo de caracterização, algumas vezes chamada de *homossexualidade conotativa*, sugere que uma personagem pode ser queer através de maneirismos sutis, das roupas que veste ou do jeito que fala.<sup>108</sup>

Em termos de personagens, isso significa um homem afeminado ou que trabalha em empregos considerados femininos (como algo ligado à moda) ou uma mulher máscula, que trabalha em empregos considerados masculinos (como guardas em prisões) ou que vista terno. No cinema brasileiro, esta é uma questão

<sup>107</sup> BENSHOFF, Harry M.; GRIFFIN, Sean. *Queer images: A history of gay and lesbian film in America*. Oxford: Rowmann & Littlefield, 2006, p.9. No original: "perhaps most obviously, a movie might be considered queer if it deals with characters that are queers. (...) most movies made in America before the 1960s rarely acknowledged the existence of queer people – whether they be gay men, lesbians, bisexuals or transgendered people".

<sup>108</sup> BENSHOFF; GRIFFIN, 2006. Ibidem. Grifo do texto. No original: "classical Hollywood filmmakers sometimes found ways to suggest that certain characters might be queer. This type of characterization, sometimes called *connotative homosexuality*, implied that a character might be queer, through subtle mannerisms, costuming, or speech patterns".

especialmente interessante, visto que muitas personagens se travestiam durante o carnaval, deixando em aberto algumas vezes a fronteira onde a mera brincadeira se transforma em confusão de gêneros, como os alvoroços gerados em **Tererê não resolve** (1938, Luiz de Barros), quando algumas personagens se travestem durante o carnaval.

O livro de Benschhoff e Griffin aponta ainda a questão levantada por alguns teóricos:

a simples presença de uma personagem queer transforma o filme em um filme queer? Alguns filmes usam somente uma personagem queer completamente estereotipada como alvo de piadas homofóbicas e muitos críticos e espectadores provavelmente não consideram tal filme como um filme queer.<sup>109</sup>

Uma solução proposta pelos autores é que talvez um filme queer seja "aquele que não só contém personagens queers, mas que lida com assuntos queers de algum jeito significativo, sem simplesmente denegrir ou se aproveitar do tema"<sup>110</sup>.

É necessário levar em consideração que até os anos 1950, mesmo a presença estereotipada tinha interesse, pois poderia ser a única figura queer com a qual um espectador teria contato não só no cinema, mas em sua vida, e isso já é muito importante. Pensando sob o prisma da transgressão, boa parte do que hoje consideramos como principais filmes representativos do cinema queer apresentam personagens que rompem regras e são marginalizadas da sociedade. **My hustler** (1965, Andy Warhol), **Num ano de 13 luas** (In einem Jahr mit 13 Monden, 1978, Rainer Werner Fassbinder), **Teorema** (1968, Pier Paolo Pasolini) e **Morte em Veneza** (Morte a Venezia, 1971, Luchino Visconti) são exemplos desse tipo de filme em que o tema queer é exposto e permite, inclusive, uma identificação direta com uma plateia homossexual. No Brasil podemos lembrar exemplos como **A Casa assassinada** (1971, Paulo Cesar Saraceni) e **A Rainha diaba** (1974, Antônio Carlos Fontoura).

Porém, outros filmes dirigidos e produzidos por Warhol, Fassbinder, Pasolini e Visconti que não tratam diretamente de temas queers ou questões sexuais podem também ser considerados dentro do escopo do cinema queer? É essa a segunda

<sup>109</sup> BENSCHOFF; GRIFFIN, 2006. Ibidem. No original: "But does the mere presence of a queer character make a film a queer film? Some films use a single stereotypically queer character as the butt of homophobic jokes, and most critics and filmgoers would probably not consider such a film to be a queer film".

<sup>110</sup> BENSCHOFF; GRIFFIN, 2006, op. cit., p. 9-10. No original: "Perhaps, a queer film is one that both contains queer characters and engages with queer issues in some meaningful – as opposed to derogatory or exploitative–way".



possibilidade oferecida por Benschhoff e Griffin. Ela leva em conta a sexualidade dos artistas responsáveis pelo filme, seja atrás das câmeras (em especial, mas não somente na direção, roteiro e produção) ou à frente delas. Considerando a produção moderna, muitos filmes realizados por tais profissionais acabam tratando de assuntos queers, mesmo veladamente. Em relação ao cinema norte-americano da época em que o Código Hays estava em vigor, os autores apontam nomes como James Whale, George Cukor e Dorothy Arzner, aos quais poderíamos acrescentar brasileiros como Mário Peixoto, José Cajado Filho, José Carlos Burle e Watson Macedo. Muitos dos seus filmes não continham personagens ou assuntos abertamente homossexuais. Mas, justamente por esses artistas terem trabalhado em uma época em que tais assuntos deveriam ser abordados de forma velada, é mais recorrente e natural percebermos tais questões nas entrelinhas. Os autores defendem que “cineastas queers podem e de fato incluem uma sensibilidade queer em seus trabalhos”<sup>111</sup>, mesmo na ausência de personagens e assuntos queers<sup>112</sup>.

Assim, um filme com temática / enredo / história / personagens supostamente héteros feito por um cineasta ou com participação decisiva de um artista queer pode ser considerado queer. Um exemplo desta leitura é a realizada por Andy Medhurst em “That special thrill: **Brief encounter**, homosexuality and authorship”, artigo escrito para a revista britânica *Screen*<sup>113</sup>. Medhurst faz uma análise queer do clássico **Desencanto** (*Brief encounter*, 1945, David Lean), a partir do roteiro de Noel Coward, resgatando a importância do dramaturgo inglês no resultado do filme, que trata sobre o amor proibido entre um homem e uma mulher, consumado às escondidas no Reino Unido pré-guerra. Ele escreveu esse artigo no auge das primeiras discussões a respeito da teoria queer, quando Eve Sedgwick scandalizava a teoria literária ao fazer análises queer de Henry James, Charles Dickens e Jane Austen<sup>114</sup>.

A leitura queer de trabalhos que a princípio lidam apenas com personagens heterossexuais em situações que não tratam explicitamente de questões sexuais aponta para a terceira possibilidade de leitura queer levantada pelo livro, que gira em

<sup>111</sup> BENSCHOFF; GRIFFIN, 2006. op. cit.p. 10. No original: “queer filmmakers can and do inflect a queer sensibility into their work”.

<sup>112</sup> Richard Dyer dedicou muitas páginas a este assunto, em especial “Believing in fairies: The author and the homosexual” IN FUSS, Diana *Inside/out: Lesbian theories, gay theories*. p. 185-201

<sup>113</sup> Publicado nas páginas 197 a 208 da segunda edição do volume 32. Foi republicado em STACEY, Jackie; STREET, Sarah. (ed.) *Queer screen: A screen reader*. London: Routledge, 2007.

<sup>114</sup> As análises apareceram em vários trabalhos. Sua principal obra foi *Between men: English literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

torno da espetatorialidade. Não é necessário nesse caso que o cineasta, a estrela ou mesmo o montador sejam queers. Como realça o livro, “todos os filmes podem ter algo queer, se lidos a partir de um ponto de vista queer - isto é, um ponto de vista que desafie hipóteses dominantes sobre gênero e sexualidade” (grifo meu)<sup>115</sup>. Benschhoff e Griffin apontam os casos de **O Mágico de Oz** (The Wizard of Oz, 1939, Victor Fleming) e **Top gun – ases indomáveis** (Top gun, 1986, Tony Scott) que não possuem personagens ou situações abertamente homossexuais, mas que atualmente são sistematicamente relacionados a uma leitura gay e queer. E isso não é algo exclusivo de uma abordagem contemporânea ou de possíveis avanços trazidos por discussões teóricas. Mesmo nos anos 1950, a frase “amigo da Dorothy” era um código para indicar homens gays, baseada numa leitura camp do musical estrelado por Judy Garland.

Clare Whatling ao analisar seus anos de formação queer lembra que não foram os filmes assumidamente lésbicos que mais tiveram efeito enquanto ela ia percebendo e desenvolvendo sua própria sexualidade. Pelo contrário, os desejos surgiam de forma inesperada, como em uma relação entre duas mulheres um pouco mais do que amigas, mas em um contexto heterossexual - como **Julia** (1977, Fred Zinnemann) - ou a presença de uma mulher forte e interessante como Meryl Streep. Ela comenta que percebeu se tratar de um fenômeno comum em outras mulheres, como sua amiga Rachel Driver que era apaixonada pela atriz francesa Miou Miou<sup>116</sup>. Whatling defende que

como espectadores de cinema orientados para uma visão queer, nós não limitamos nossos desejos para objetos identificados como tal. Ao contrário,

---

<sup>115</sup> BENSCHOFF; GRIFFIN, 2006. op. cit., p. 10. No original: “all films might be potentially queer if read from a queer viewing position – that is to say, one that challenges dominant assumptions about gender and sexuality”.

<sup>116</sup> WHATLING, Claire. *Screen dreams: Fantasising lesbians in film*. Manchester: Manchester University Press, 1997, p. 1-2. “... as we were sitting around and talking about film in relation to our own lives, however, we realised that, though we had come across [some] films as important lesbian representations on courses at university and in our own post-coming-out viewing. They were not the films that had had the most profound effect upon us as we were growing up. Other films had meant more to us, including film texts with no obvious, or only a slight, lesbian component. For me it was the lesbian frisson, always framed by a compulsory heterosexual recuperation, of **Julia** (Fred Zinnemann, 1977, US) and **The Bostonians** [br: **Um triângulo diferente**, James Ivory, 1984, GB] that had had a formative impact. At the age of twelve or thirteen I also fell in love with Meryl Streep, starring in **Silkwood** (br: **Silkwood - o retrato de uma coragem**, Mike Nichols, 1983, US) at the time, a passion which, appropriately or inappropriately, informed my reception of each of her films from that date on. (...) Looking back, a number of different positions were being negotiated within even these limited identifications and desires. My adoration of Vanessa Redgrave and Meryl Streep informed my reception of all their films, just as Rachel (Driver)'s love of the actress Mio Mio did hers”.

nossos desejos seguem um fluxo relativamente livre dentro do espaço onírico do cinema.<sup>117</sup>

A quarta possibilidade apontada pelos autores seria adequar o queer, no sentido de algo fora do comum, a alguns gêneros que dialogam com a estranheza, como musicais, terror, ficção científica ou fantasia. Ou seja, a ideia de que algo é representado fora da realidade que conhecemos, já que não é comum as pessoas saírem por aí cantando e dançando ou vivendo aventuras pelo espaço sideral. O terror pode ser considerado queer pois mostra pessoas com aparência e atitudes bizarras, fora do padrão e que chocam e perturbam a sociedade em que vivem, sendo julgadas e condenadas<sup>118</sup>.

Essa leitura deve ser feita com bastante cuidado, mas pode render análises inesperadas e interessantes. A utopia de um mundo de fantasia trazida pelos musicais pode ser relacionada com o sentimento dos gays oprimidos pela sociedade na década de 1950<sup>119</sup>. Ou ainda a propagação dos filmes de horror nos anos 1980 como resposta à crise da Aids, além de leituras queers mais amplas e homoeróticas desses filmes.

Finalmente, os autores nos apresentam a hipótese de que a própria ação de experimentar o cinema, através do processo psicológico e físico de ver um filme, pode ser considerada queer, já que tal ato acontece a partir de uma identificação com o outro. Na maioria dos filmes e produtos audiovisuais em geral nos identificamos com algumas personagens, e em jogos de videogame e computadores podemos ainda representar outras personagens, de diferentes gêneros, sexualidade ou raça<sup>120</sup>. Essa leitura queer é associada às leituras feministas, relacionadas ao olhar e em como os filmes são realizados, em sua maioria, tendo em vista um público heterossexual masculino para determinados gêneros e um público heterossexual feminino para

---

<sup>117</sup> WHATLING, 1997, op. cit., p. 2-3. No original: "What became clear was that as queer-identified cinema viewers we did not confine our desires to identity appropriate objects. Our desires rather had relatively free rein within the fantasy space of the cinema. In practice, they seemed limitless".

<sup>118</sup> Para mais detalhes sobre a relação de filmes de terror e queer, ver o livro de Harry M. Benshoff, *Monsters in the closet: Homosexuality and the horror film*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

<sup>119</sup> Uma análise queer a partir dos musicais da Atlântida e outras companhias produtoras nos anos 1950 é um trabalho que necessita ser realizado.

<sup>120</sup> No jogo de simulação **The Sims** lançado em 2000, por exemplo, um homem heterossexual, que não sente nenhuma atração física por outros homens, pode muito bem escolher tanto uma personagem masculina quanto feminina e, em ambos os casos, fazer com que sua personagem flerte com amigos e vizinhos virtuais do mesmo sexo e se divertir com a ideia.

outros. Porém, existe o risco de esvaziar a potência política do queer ao reconhecer todo ato cinematográfico como tal.

Resumindo, existe um cinema gay, que conta com personagens e temáticas homossexuais, mas que não é necessariamente queer se somente for uma visão espelhada da dialética heteronormativa, ou ainda for perceptível um esforço mais para agradar e apaziguar o grande público do que para propor questionamentos. O cinema queer pode contar ou não com personagens homossexuais, mas problematiza questões de gênero e dá voz a personagens e artistas que buscam romper com pré-conceitos e rótulos sexuais.

#### **2.4- A historiografia do cinema queer**

Os primeiros estudos e livros a respeito da homossexualidade no cinema foram lançados nos anos 1970. Aos poucos o número de artigos, pesquisas e livros cresceu e ganhou um significativo impulso com os avanços da teoria queer<sup>121</sup>. A mudança da cinefilia com o advento do VHS e de canais de televisão especializados em cinema auxiliou consideravelmente a redescoberta de filmes e as análises que propunham novas maneiras de se enxergar os filmes, algo que contribuiu para a redescoberta de muitos filmes queers.

O primeiro livro dedicado à representação da homossexualidade no cinema ao qual encontramos referência é a obra de 1972 do norte-americano Parker Tyler, *Screening the sexes: homosexuality in the movies*. O livro parece ciente de seu caráter político, servindo para muitos leitores como uma introdução às teorias de gênero. Também é visível no texto a forte influência da psicanálise, em voga na sociedade norte-americana a partir dos anos 1960, para explicar a conduta das personagens e as obras analisadas.

Para Chico Lacerda, o crítico americano "optou por trazer à tona o que ele identifica como expressões de uma sensibilidade homoerótica em inúmeros filmes, ao longo de toda a história do cinema". Como ponto para nortear seus estudos, Chico sustenta que Tyler "parte da invisibilidade histórica à qual tais expressões foram

---

<sup>121</sup> Ainda que até hoje alguns estudos rejeitem o papel do queer e prefiram seguir respaldados pelas teorias de representação gays e lésbicas.

submetidas pela cultura oficial, sublinhando os subterfúgios e as brechas utilizadas por elas para, ainda assim, manifestarem-se"<sup>122</sup>.

Enquanto o estudo de Parker ficou restrito a alguns círculos de análise cinematográfica, a década de 1980 viu surgir o nome de Vito Russo. Depois de passar anos dando palestras e aprimorando seu repertório de filmes com personagens gays e queers, Russo publicou, em 1981, *The celluloid closet*, onde apresenta um levantamento exaustivo de personagens homossexuais, geralmente ressaltando estereótipos tanto femininos quanto masculinos. O ponto de vista adotado é explicitamente o de um espectador norte-americano, comentando majoritariamente a produção daquele país, mas também mencionando o impacto de estreias de filmes estrangeiros nos EUA.

O cinema que interessa a Russo é descaradamente o comercial e ele nem menciona algumas das experiências cinematográficas mais interessantes que tratam sobre ou retratam a homossexualidade, e que fogem de todo o padrão das representações simplistas, como aquelas realizadas por Andy Warhol e Paul Morrissey. Nos filmes deles, atores e atrizes travestis e transexuais apareciam sem que seu gênero e sexualidade fossem explicitamente discutidos ou questionados<sup>123</sup>

A posição de ativista LGBT assume papel de destaque nas considerações de Russo, já que filme após filme ele oferece uma análise partindo do princípio de modelos positivos ou negativos para as personagens que ele identifica como LGBTs. Essa divisão era inspirada na luta por representações positivas no cinema e na televisão que norteava a maior parte do movimento homossexual nos anos 1980. Em parte, isso explica o destaque do livro de Russo, especialmente dentro da comunidade LGBT, e o fato de que sua escrita se assemelhe mais a um comentário social e sexual do que a uma análise cinematográfica.

Por outra via enveredou Richard Dyer, um dos principais estudiosos da cultura queer. Dois de seus livros trabalham o papel do cinema na construção de identidade queer: *Gays and film*, uma coletânea de artigos editada em 1977, e *The culture of queers*, coletânea publicada em 2002. No primeiro, ao estudar os estereótipos, Dyer

---

<sup>122</sup> LACERDA, Chico. Cinema Gay Brasileiro: políticas de representação e além. Recife: Tese de Doutorado defendida na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2015a, p. 14.

<sup>123</sup> Cf. BETTIM, Lucas. "Um certo old queer cinema", p.110 IN MURARI, NAGIME, 2015, op.cit.

aponta que eles são perigosos quando usados para hierarquizar determinados grupos de pessoas. Ele escreve em "Stereotyping"<sup>124</sup>, que

não se pode ter dúvidas de que a maioria dos estereótipos de gays no cinema é degradante e ofensiva. Pense só no que temos: a sapatona masculinizada e a bichona camp, a vampira lésbica e o viado sádico, a professora predadora e o maricas neurótico, e todo o resto.<sup>125</sup>

Dyer, porém, aponta que "o pensamento a respeito das representações de homossexualidade precisa ir além de uma simples rejeição dos estereótipos como errados ou distorcidos. Os estereótipos não vão desaparecer ignorando-os completamente"<sup>126</sup> e que "o que há de errado com esses estereótipos não é que eles sejam imprecisos"<sup>127</sup>, mas que "o que nós deveríamos estar atacando nos estereótipos é a tentativa da sociedade heterossexual em nos definir, em termos que inevitavelmente não chegam perto do 'ideal' da heterossexualidade"<sup>128</sup>.

A partir desses marcos iniciais, estudos seguintes lançaram uma cruzada com o objetivo de localizar personagens que podem ser interpretadas como homossexuais na história do cinema. As pesquisas tiveram a função importante de resgatar filmes que há muito tempo não eram vistos e que talvez nunca tivessem sido analisados de uma maneira mais profunda e menos conformista. Mesmo que a análise queer de um filme específico seja depois criticada, tem ao menos a função de lançar a questão e estabelecer parâmetros que podem ser retrabalhados posteriormente.

Alguns exemplos de publicações mais recentes e que trazem discussões contemporâneas a respeito da imagem homossexual são: *L'homosexualité au cinéma* (2007), de Didier Roth-Bettoni, vasto panorama dos homossexuais no cinema em todo o mundo; *Le cinéma français et l'homosexualité* (2008), de Roth-Bettoni e Anne

---

<sup>124</sup> Capítulo de *Gays and film*. London: BFI, 1977, porém, a versão utilizada aqui é a republicada em DURKHAM, Meenakshi Gigi; KELLNER, Douglas M. (ed.) *Media cultural studies: Keywords*. Edição revisada. Maiden: Blackwell, 2006.

<sup>125</sup> DYER in DURKHAM, KELLNER, 2006 [1977], op. cit., p. 353. No original, "there can be no doubt that most stereotypes of gays in films are demeaning and offensive. Just think of the line-up – the butch dyke and the camp queen, the lesbian vampire and the sadistic queer, the predatory schoolmistress and the neurotic faggot, and all the rest".

<sup>126</sup> DYER, 2006 [1977], ibidem. No original: "thinking about images of gayness needs to go beyond simply dismissing stereotypes as wrong and distorted. Righteous dismissal does not make the stereotypes go away".

<sup>127</sup> DYER, 2006 [1977], op. cit., p. 357. No original: "What is wrong with these stereotypes is not that they are inaccurate".

<sup>128</sup> DYER, 2006 [1977], ibidem. No original: "What we should be attacking in stereotypes is the attempt of heterosexual society to define us for ourselves, in terms that inevitably fall short of the "ideal" of heterosexuality".

Delabre, estudo mais aprofundado de como o cinema francês lida com sexualidades desviantes; *The New German Cinema: music, history and the matter of style* (2003), de Caryl Flinn, que dedica uma parte explicitamente ao estudo do movimento do novo cinema alemão a partir da estética queer e kitsch. Pesquisas e livros ainda mais recentes têm tentado ampliar os conceitos de sexualidade e representação a partir dos estudos de teoria queer, mesmo que em geral a escolha dos filmes siga a mesma linha. Entre eles, *Queer Italy: Same-sex desire in Italian literature and film* (2004), editado por Gary P. Cestaro; *French queer cinema*, de Nick Rees-Roberts, e *Queer cinema in Europe*, de Robin Griffiths, ambos de 2008.

Nenhum teórico ou crítico foi mais fundamental para a discussão de uma história do cinema queer do que Alexander Doty. O norte-americano foi essencial ao apontar de uma forma clara e direta que a leitura queer de um filme ou de uma obra de arte foi tratada histórica e politicamente como alternativa, aquela que praticamente tínhamos vergonha de sugerir ou admitir e, no mundo acadêmico e intelectual, publicar ou discutir. Ou seja, uma leitura que fosse admitida sem vergonha, não como meramente baseada no espectador que está sujeito a ler um filme a partir de sua perspectiva do modo que mais deseja, mas como uma análise que o próprio filme permite e oferece. Doty, deixa isso claro no seu livro *Making things perfectly queer*:

Leituras queer não são leituras “alternativas”, equivocadas, tendenciosas, ou que querem “ver coisa onde não existe”. Elas resultam da identificação e articulação da complexa gama de expressões queers que sempre foram parte de textos da cultura popular e de seu público.<sup>129</sup>

E ainda:

Eu tenho um recado para a cultura hétero: suas leituras de textos é que são “alternativas” para mim, e elas sempre parecem tentativas desesperadas de negar o caráter queer que é claramente parte da cultura de massas. O dia em que alguém conseguir determinar sem sombra de dúvida que imagens e outras representações de homens e mulheres se casando, com seus filhos, ou fazendo sexo, inegavelmente retratam “heterossexualidade” será o dia em que se poderá afirmar que nunca nenhuma lésbica ou gay se casou, teve filhos através de sexo hétero ou fez sexo com alguém do gênero oposto por qualquer motivo.<sup>130</sup>

<sup>129</sup> DOTY, Alexander. *Making things perfectly 'queer'*: Interpreting mass culture. Minneapolis, University of Minneapolis, 1993, p. 16. Tradução encontrada em LACERDA, 2015a, p. 59. No original, "Queer readings aren't "alternative" readings, wishful or willful misreadings, or "reading too much into things" readings. They result from the recognition and articulation of the complex range of queerness that has been in popular culture texts and their audiences all along".

<sup>130</sup> DOTY, 1993, ibidem. p. xii. Tradução encontrada em LACERDA, 2015a, p. 58. No original, "I've got news for straight culture: your readings of texts are usually "alternative" ones for me, and they often

Um dos grandes méritos do trabalho de Doty é abolir hierarquias de quem pode julgar a obra ou como ela pode ser observada. Não é porque os críticos da época ou o departamento de publicidade dos estúdios não apontem aspectos queers, no lançamento e em entrevistas, que eles deixam de existir ou não são válidos. Ou mesmo se atores, diretores e outras forças criativas dos filmes não reconheçam ou mesmo neguem veementemente tais interpretações, isso não pode ser entendido como um julgamento final. Ou ainda porque os melhores e mais conceituados críticos e pesquisadores podem informar a leitura queer por parte dos espectadores como uma mera curiosidade histórica, desprezando-a, ela não se torna menos válida.

A espectadorialidade também pode perceber aspectos queer em um filme quando for admirado pela comunidade queer de uma maneira peculiar, seja por mostrar personagens à margem e perseguidas, ou ainda um filme em que as personagens precisam superar muitos obstáculos para encontrar a felicidade ao final. Geralmente tais filmes refletem a categoria social obscura na qual se encontram aqueles que desejam pessoas do mesmo sexo e assim os filmes podem ser considerados como queer.

Não é porque, a princípio, nada em **O Mágico de Oz** (The Wizard of Oz, 1939, Victor Fleming) parece apontar para uma sexualidade desviante que o filme é menos queer, já que foi apropriado por muitos gays que o assistem regularmente e se identificam com a personagem Dorothy<sup>131</sup>. Desse ponto de vista, aspectos formais, narrativos, musicais e estéticos do filme, entre outros, podem também ser avaliados através da perspectiva queer, para entender quais são os motivos pelos quais tal reconhecimento acontece. O filme - qualquer filme -, como parte de uma indústria cultural e conseqüentemente da cultura de massas, pode ser reinterpretado e analisado nos mais multifários sentidos.

O mesmo acontece com **Frankenstein** (Frankenstein, 1931, James Whale) e **A Noiva de Frankenstein** (Bride of Frankenstein, 1935, James Whale), por exemplo,

---

seem like desperate attempts to deny the queerness that is so clearly a part of mass culture. The day someone can establish without a doubt that images and other representations of men and women getting married, with their children, or even having sex, undeniably depict "straightness," is the day someone can say no lesbian or gay has ever been married, had children from heterosexual intercourse, or had sex with someone of the other gender for any reason".

<sup>131</sup> A vida trágica da atriz Judy Garland, transformada numa diva gay, também contribui para essas leituras.



que através de uma fórmula de filme de horror lida com o preconceito e o isolamento que cercam o protagonista, tratado e chamado de monstro o filme inteiro. Ele só recebe compaixão e afeto de um idoso cego e de uma outra personagem que se assemelha a ele - a personagem-título da continuação. Na verdade, nada romântico acontece entre os dois protagonistas, muito menos um noivado, mas a personagem da Noiva (Elsa Lanchester) é criada com o propósito de estabelecer uma relação sexual entre duas criaturas não-humanas, escancarando a criação artificial da sexualidade. Exemplo claro de uma obra que tenta vender um padrão heteronormativo que é negado pelo próprio filme, já que a relação sexual ou afetiva não se estabelece de fato. Não à toa, os dois filmes foram dirigidos por James Whale, um dos poucos diretores assumidamente homossexuais na Hollywood clássica.

Vito Russo aponta que um problema frequente na história do cinema norte-americano é que

qualquer trama que aborde um amor homossexual, por mais que seja realizada com esmero, será sempre considerada uma história sobre homossexualidade, enquanto histórias que tratam de um amor heterossexual são vistas como histórias sobre os indivíduos retratados.<sup>132</sup>

Essa frase pode também ser invertida: uma tendência corrente acredita que os filmes só tratam de homossexualidade e afetos homosociais se o tema estiver explícito e discutido pela trama. Um exemplo recente: **ParaNorman** (2012, Sam Fell, Chris Butler), um desenho animado de ação com trama sobrenatural, voltado para crianças, ao estilo Scooby Doo. A irmã do protagonista tem uma queda por Mitch, um menino mais velho, típico adolescente atleta musculoso norte-americano. Perto do fim do filme, quando ela finalmente toma coragem e o convida a ir ao cinema, ele aceita comentando que "meu namorado adora *chick-flicks*"<sup>133</sup>. Uma certa polêmica surgiu pela inclusão de uma personagem gay dentro de um filme que a princípio não lida com o assunto ou que é voltado para crianças. Justamente, o ponto principal do filme é não lidar com o assunto e tratar a homossexualidade da personagem com certa banalidade. E mais: podemos então supor que a personagem continuaria sendo gay (ou pelo menos tendo um namorado) mesmo se não mencionasse isso, por acaso, no

<sup>132</sup> RUSSO, 1987, p. 21. No original, "how any story dealing, however seriously, with homosexual love is taken to be a story about homosexuality while stories dealing with heterosexual love are seen as stories about the individual people they portray".

<sup>133</sup> Chick-flicks são considerados filmes cujo público-alvo são as mulheres. Geralmente são dramas ou comédias românticas com protagonistas femininos.

filme. Com isso em mente podemos voltar a muitos outros filmes e desenhos animados e repensar se é realmente necessária uma afirmação, uma confirmação vinda do próprio filme para que a análise queer tenha valor.

Já somos condicionados a acreditar que as personagens são heterossexuais até que se prove o contrário, uma variante do princípio da presunção da inocência. E justamente muitos problemas perceptíveis em boa parte da literatura, seja histórica ou acadêmica, a respeito de um cinema queer é a tentativa de ou se justificar ou provar que uma personagem é gay ou queer. Por acaso, a sexualidade ou qualquer outra característica deve ser comprovada?

Assim, o que tentamos promover aqui são novas formas de ler os filmes, especialmente de um período em que geralmente causa um certo espanto a possibilidade de imaginarmos tal leitura queer. O que pretendemos mostrar com as análises que virão nos próximos capítulos é como um filme permite múltiplas leituras, sempre partindo da obra em si, mas sem ignorar os bastidores e os impulsos que possibilitam, permitem ou mesmo exigem a realização de um filme.

## ***2.5- O papel da espectadorialidade no cinema queer***

Como percebemos acima, muito do cinema queer, especialmente aquele realizado até 1950, passa impreterivelmente por uma lente subjetiva da espectadorialidade individual e coletiva. Coletiva porque não basta uma pessoa apontar questões queers – e aqui eu me coloco a teste – para definir um filme como pertencente a um cinema queer. É de notório saber que as posições mudam e as perspectivas históricas se alteram. Em 1980, por exemplo, protestos maciços por parte de integrantes do movimento LGBT tentavam interromper as filmagens de **Parceiros da noite** (*Cruising*, 1980, William Friedkin). O filme era acusado de ser homofóbico ao apresentar um assassino gay, além de exibir cenas chocantes de uma subcultura gay e clubes de sexo sadomasoquista que muitos militantes gays tentavam esconder ou esquecer que existiam. Menos de três décadas depois, em 2007, o filme foi exibido em Cannes Classics, seção do Festival de Cannes, e saudado por muitos

gays como documento de uma era e um filme-manifesto por mostrar esse aspecto da vida gay para o grande público. Hoje é considerado queer.

As contradições às vezes são mais evidentes. Como Ruby Rich relata, em Sundance, Tom Kalin teve que fazer malabarismos para explicar sua presença em protestos contra **Instinto selvagem** (Basic instinct, 1992, Paul Verhoeven), argumentando que a assassina gay do filme reforçava estereótipos, e, no mesmo festival apresentar **Swoon – colapso do desejo** (Swoon, 1992), que relata o caso real dos assassinos Leopold e Loeb<sup>134</sup>. Por mais que problematize o fato de eles terem sido acusados por serem homossexuais e não por serem assassinos, o filme pode muito bem ser interpretado como mais um filme a transpor para as telas a velha relação entre gays e criminosos.

O que é considerado ofensivo, laudatório, representativo ou calunioso muda com o passar dos anos ou mesmo dos meses. Tive este sentimento ao ver através do YouTube alguns segmentos do episódio de 17 de abril de 2010 de **Zorra total** estrelados pelo ex-participante do Big Brother Brasil, Serginho<sup>135</sup>.

Homossexual afeminado, declarado, assumido e orgulhoso, Serginho aproveitou a fama pós-BBB para ir a muitas festas, aparecer em sites de fofocas e fazer participações na televisão, ao contrário de Dicesar, outro participante da mesma edição, assumidamente homossexual, drag queen mas muito mais afeito às questões oficialmente políticas<sup>136</sup>. O **Zorra total**, desde o seu início em 1999, era tido por críticos de televisão e uma parcela mais elitista da população como um depósito de piadas chulas e sem graça<sup>137</sup>. Se o programa apresenta a figura de um homossexual caricato, ele traz, ao mesmo tempo, um impressionante conjunto de vocabulários, gírias e expressões tipicamente homossexuais em um programa veiculado para a

---

<sup>134</sup> Cf. RICH, 2015 [1992] IN MURARI, NAGIME, 2015 (org.), p 19.

<sup>135</sup> Encontrado em: <[https://www.youtube.com/watch?v=hOXhq\\_ZiM-M](https://www.youtube.com/watch?v=hOXhq_ZiM-M)>. Último acesso em 28 de março de 2016.

<sup>136</sup> Entre outras polêmicas, a décima edição do **Big Brother Brasil** apresentou uma cisão grande no programa, que reverberou nos círculos que estudam redes sociais, televisão e sexualidade. Além de uma aparente disputa entre os estilos dos dois gays da casa, existia Marcelo Dourado. Encarado por alguns como o grande vilão machista e homofóbico, outros o percebiam como representante do “brasileiro típico” e uma personalidade forte. Outro representante homossexual do **Big Brother Brasil**, Jean Wyllys, venceu a quinta edição do programa e atualmente é deputado federal, fazendo carreira como militante das minorias sexuais.

<sup>137</sup> Cf. SOARES, Mônica. "Embrulho de humor muito mal amarrado". Crítica da estreia do programa para o *Jornal do Brasil* em 27 de maio de 1999. p. 8 Caderno B; "Após escândalo, 'Zorra Total' vira 2º humorístico mais visto do país", matéria disponibilizada na *Folha Online*, em 9 de outubro de 2006, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u65005.shtml>>. Último acesso em 29 de fevereiro de 2016.

grande família brasileira que está de bobeira em casa num sábado às dez horas da noite. Poderia haver algo mais queer do que um bando de bichas destilando veneno, falando entre si no feminino com autoridade, causando *fechação*<sup>138</sup> no horário nobre? Se alguma das personagens do episódio é ironizada ou recebe as piadas é justamente Patrick, um homem com uma noiva, apesar de aparentar ser homossexual - um gay no armário, sendo motivo de risos a partir dos gays que se assumem com orgulho, enquanto Serginho e seu amigo *bicha* constroem personagens fortes justamente por meio da afetação e de estereótipos.

A separação entre gay e queer nos permite fazer releituras mais voltadas para sensações estéticas e não ficarmos presos a uma abordagem muito simplista e condicionada a questões ligadas à trama dos filmes. Quando, já em 1997, **Johnny Guitar** (1954, Nicholas Ray) era considerado não só um filme feminista mas um "filme de culto entre as lésbicas", João Bénard da Costa, na época diretor da Cinemateca Portuguesa e um conhecido fã do filme, se recusou a exhibir uma cópia do arquivo lisboeta num festival gay e lésbico que a própria Cinemateca organizou, alegando que era um absurdo tal denominação<sup>139</sup>. Se, de fato, o filme não pode ser categorizado como lésbico por não contar com uma relação sexual ou mesmo amorosa declarada entre as protagonistas Vienna e Emma Small (Joan Crawford e Mercedes McCambridge), é definitivamente queer por apresentar duas mulheres fortes com um ódio mortal entre elas, que parece esconder uma grande tensão sexual, algo mais importante do que tramas românticas com a personagem-título masculina (Sterling Hayden).

Como afirmar que um filme é queer para um determinado público? Basta apontar dados de audiência, relatos de lésbicas que se identificam ou que se excitam com o filme? Mostrar um histórico de exhibições ou discussões em festivais, congressos e apresentações relacionadas a assuntos LGBTs cria uma jurisprudência? **Juventude transviada** (Rebel without a cause, 1955, Nicholas Ray) é outro filme ao qual constantemente se aplica o conceito de cinema queer. A trama

<sup>138</sup> Gíria gay que não consta no dicionário oficial. Segundo Leandro Colling, trata-se de "uma performance que é caracterizada pelo exagero, pela propositada artificialidade e, nesse caso, por um conjunto de ações, gestos e posturas que intencionalmente não compactuam com o que a sociedade em geral espera de uma pessoa do sexo masculino". "Em defesa da fechação". 2012 IN *IBahia.com*. <<http://www.ibahia.com/a/blogs/sexualidade/2012/07/04/em-defesa-da-fechacao/>>. Último acesso em 9 de março de 2016.

<sup>139</sup> RODRIGUES, Antonio. *Magníficas Obsessões: João Bénard da Costa, um programador de cinema*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2011, p. 100.

não sugere uma relação de fato entre Jim Stark e Plato (James Dean e Sal Mineo), mas mostra claramente um afeto muito grande entre os dois protagonistas. Plato apresenta um comportamento um tanto afeminado, além de contar com um retrato de Alan Ladd no armário da escola, e nutrir uma queda pelo amigo, que se não é recíproca ao menos sexualmente por Stark – que está mais interessado na terceira ponta do triângulo, Judy, interpretada por Natalie Wood –, é tanto compreendida quanto aceita por ele. Tal relação produziu algumas cenas que se tornaram clássicas no imaginário queer, como aquela em que Jim dá o seu casaco vermelho para o amigo desprotegido. Os dramas da vida real acabaram contribuindo um pouco para a lenda queer do filme, com as inúmeras especulações sobre a vida sexual de Dean somadas à homossexualidade assumida de Mineo.

Ao discorrer sobre a importância do poder de imaginação e identificação que o cinema exerce, Susan Hayward deixa claro em *Cinema studies - Key concepts* que a

fantasia criada pelo cineasta é relacionada, porém se distingue daquela percebida pelo espectador como um sujeito constituído; e como um sujeito em processo de constituição, o espectador cria uma outra fantasia; mas dado que as estruturas de fantasia são múltiplas, existem múltiplas possibilidades de identificação por parte do espectador.<sup>140</sup>

Ela usa **Juventude transviada** como exemplo principal de seu argumento ao explicitar que Nicholas Ray poderia ter imaginado que seu filme tratava da alienação juvenil nos Estados Unidos nos anos 1950 e que o protagonista Jim Stark seria o arquétipo do anti-herói. Hayward afirma que ele também pode ter fantasiado que Stark seria seu alter-ego.

Enquanto Ray e os produtores provavelmente conceberam o filme levando em consideração as causas sociais referentes ao tema e considerando que o longa aponta um mal-estar coletivo, uma "questão nacional", um jovem hétero pode ter passado ao largo de questões mais amplas enquanto assistia ao filme. O que pode importar mais para esse espectador é a fantasia que transforma Stark/Dean em seu alter-ego. Mesmo que tal espectador entenda que o filme seja contemporâneo e fale sobre temas importantes de sua sociedade, e isso o predisponha a assistir e a gostar do filme, o que predomina na identificação deste espectador imaginário é sua relação

---

<sup>140</sup> HAYWARD, 2001, op. cit., p. 109. No original: "the fantasy created by the film-maker is in relation to but distinct from the fantasy perceived by the spectator as constituted subject; and, as constituting subject the spectator creates yet another fantasy; but, given that fantasy structures are multiple, spectator identification is equally multiplicitous".

com os dilemas vividos pelo protagonista. Por outro lado, dadas as possibilidades múltiplas de identificação, outras relações podem acontecer, algumas vezes sem a intenção do diretor ou de alguma outra figura criativa. No caso de **Juventude transviada**, o espectador pode também se identificar com Plato ou Judy, que sentem atração por Jim na trama, e assim satisfazer tanto desejos homoeróticos ou heteroeróticos de homens gays e mulheres héteros. Tal ação independe de uma intenção prévia, e talvez nunca saibamos exatamente quais eram as intenções de um artista.

Nicholas Ray, diretor de **Juventude transviada** e **Johnny Guitar**, seria então um cineasta queer? Ele, que é considerado heterossexual, parece possuir algo como uma sensibilidade queer, algo que o possibilita ou mesmo o incentiva a criar personagens com os quais os queers de então e de hoje se relacionam de forma especial. Outros cineastas da era clássica cuja heterossexualidade não é questionada também têm suas filmografias avaliadas atualmente sob um prisma queer.

Howard Hawks especializou-se em realizar filmes que tratavam da camaradagem masculina em ambientes dominados por homens, como **Paraíso infernal** (Only angels have wings, 1939), **Rio vermelho** (Red River, 1948), e **Onde começa o inferno** (Rio Bravo, 1959). Ele também brincava com questões de gênero em títulos como **A noiva era ele** (I was a male war bride, 1949) e **O Inventor da mocidade** (Monkey business, 1952).

Outro diretor que pode ser visto como queer é Alfred Hitchcock, ao filmar os corpos masculinos de modo mais sensual do que a maioria de seus colegas na época. Tal aspecto, que pode ser considerado queer, não é o suficiente, a meu ver, para considerar sua filmografia completamente queer, pois é apenas um dos muitos aspectos que explicitam a sexualidade reprimida que Hitchcock tanto criticava. Apesar disso, alguns de seus filmes, como **Festim diabólico** (Rope, 1948), **Pacto sinistro** (Strangers on a train, 1951) e **Rebecca, a mulher inesquecível** (Rebecca, 1940) podem ser considerados queers, por apresentar dúbias relações entre personagens do mesmo sexo. Outros filmes seus também são passíveis de uma reavaliação a partir de uma perspectiva queer, pois lidam com questões de identificação, desejo e fantasia, como **Janela indiscreta** (Rear window, 1954), **Um corpo que cai** (Vertigo, 1958) e **Psicose** (Psycho, 1960).

Essa sensibilidade queer parece ser o que melhor define o filme como queer, mas certamente não é algo completamente subjetivo. Se um filme possui cenas de sexo lésbico, porém filmadas de um ponto de vista excessivamente masculino e heteronormativo, certamente o filme não é queer, como no caso das obras dirigidas pelo cineasta francês Jean-Claude Brisseau. Nelas, o sexo entre mulheres parece ser algo feito para satisfazer um olhar voyeurístico masculino. Como Anne Delabre e Didier Roth-Bettoni apontam em *Le cinéma français et l'homosexualité*, seus filmes se encaixam na categoria de "lésbicas falsas a serviço de héteros verdadeiros"<sup>141</sup>. Neste caso não seria um cinema queer, pois o filme continua a serviço de uma lógica heterossexual dominante.

Gore Vidal auxiliou no roteiro de **Ben-Hur** (1959, William Wyler). No documentário **O outro lado de Hollywood** ele conta que imaginou Judah Ben-Hur (Charlton Heston) e Messala (Stephen Boyd) como se na juventude tivessem sido amantes, o que explicaria a rivalidade entre os dois. Tal conceito teria sido discutido com Boyd, que aprovou o passado das personagens e assim baseou sua interpretação, mas Heston não ficou sabendo da questão e quando finalmente tomou conhecimento dela, quase quarenta anos depois das filmagens, achou a ideia absurda<sup>142</sup>.

Assim, vemos que a história de um cinema queer é mais cheia de percalços do que parece e está em constante mutação, tal como a própria teoria queer. Afinal, após um maior conhecimento da história das pessoas envolvidas na realização de um filme, questões que permaneciam nas entrelinhas podem assumir um papel determinante na sua reavaliação.

Dessa maneira, a vida sexual de James Dean e os inúmeros boatos de seus relacionamentos com outros homens ajudaram a transformar o ator em um ícone homossexual, ídolo entre gays que, por sua vez, viam com maior clareza e maior interesse o subtexto homossexual em **Juventude transviada**. O fato de Sal Mineo,

---

<sup>141</sup> DELABRE, Anne; ROTH-BETTONI, Didier. *Le cinéma français et l'homosexualité*. Paris: Danger Public, 2008. p. 195. No original: "fausses lesbiennes pour vrais hétéros". Na mesma página, os autores fazem menção aos filmes de Alain Robbe-Grillet: "como dizia Roland Barthes, quando vemos duas mulheres fazendo sexo, 'nunca se trata de homossexualidade, mas sim de heterossexualidade ao quadrado". No original "Comme disait Roland Barthes à propos des films d'Alain Robbe-Grillet, lorsqu'on voit deux femmes dans un rapport sexual, 'ce n'est toujours pas de l'homosexualité mais de l'hétérosexualité redoublée".

<sup>142</sup> Vidal contou a história em **O outro lado de Hollywood**. Heston respondeu via carta a revista Time. cf. *The Advocate*, 25 de junho de 1996, p. 82.

intérprete de Plato, haver se assumido homossexual algumas décadas depois do lançamento do filme também exerce um importante papel nesta leitura, além do nome da personagem fazer óbvia referência ao filósofo grego. Se os casos homossexuais do ator são verdadeiros ou não, pouco importa, já que a lenda e o mito construíram a visão de um Dean queer para muitos dos seus fãs.

Rock Hudson é outro ator cuja carreira passou por um filtro queer<sup>143</sup> após a revelação de sua homossexualidade. Em alguns filmes, como **Confidências à meia-noite** (Pillow talk, 1959, Michael Gordon), suas personagens agem de forma afeminada para ficar mais próximas das mulheres pelas quais têm interesses sexuais. Esse jogo duplo (um ator homossexual que finge ser heterossexual interpretando uma personagem heterossexual que finge ser homossexual) confunde a noção de um cinema queer com base na espetatorialidade e na homossexualidade de um de seus criadores, no caso o ator.

No período em que o New Queer Cinema eclodiu, Mark Rappaport se apropriou das cenas com Rock Hudson para apontar possibilidades de leituras homoeróticas em **Os Filmes "secretos" de Rock Hudson** (Rock Hudson's home movies, 1992). Outros filmes na virada dos anos 1980 para os anos 1990 também se aproveitavam da montagem em vídeo para pôr em prática desejos cinematográficos movidos pela prática espetatorial: **Encuentro entre dos reinas** (1988, Cecilia Barriga) apresenta o encontro entre duas divas do cinema: Greta Garbo e Marlene Dietrich. Usando cenas de seus filmes, a diretora sugere uma relação romântica entre elas. **A Malvada** (All about Eve, 1950, Joseph L. Mankiewicz), além de sugerir que Eve Harrington (Anne Baxter) seja lésbica, e de ter se tornado um filme cultuado por gays principalmente pela atuação de Bette Davis, também foi alvo de uma remontagem: em **Dry kisses only** (1990, Jane Cottis e Kaucyila Brooke) a cena em que Eve e Margo Channing (Davis) se encontram foi modificada para que, no lugar de Eve, uma lésbica de São Francisco se declare para Margo/Bette e seja correspondida. Atriz, personagem e mito se confundem.

---

<sup>143</sup> O processo conhecido em inglês pelo verbo "to queer".



## Capítulo 3- Coisas nossas: o queer no Brasil

### 3.1- A sexualidade nos estudos de cinema brasileiro

No Brasil, mesmo sem leis ou acordos que impedissem diretamente a menção a personagens e situações homossexuais, o tratamento do assunto pela produção cinematográfica dominante não foi muito diferente do norte-americano. A política e a censura eram implacáveis e como a homossexualidade era tida como algo indecente e passível de criminalização, poucas personagens eram caracterizadas como homossexuais ou relacionadas a tal prática sexual. Novamente, quase sempre, eram retratadas de forma codificada e com um viés cômico.

A partir dos anos 1960, personagens que podem ser consideradas abertamente homossexuais passaram a frequentar as telas, geralmente em profissões tidas como subemprego ou como velhos ricos em busca de jovens garotos precisados de dinheiro. Em todos os casos, os homens geralmente eram afetados e as mulheres fortes, demonstrando fisicamente logo de cara sua preferência pelo mesmo sexo.

Um trabalho similar ao de Vito Russo foi conduzido por Antônio Moreno em sua dissertação para a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), publicada como *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Escrita nos anos 1990, ainda tinha um resquício do movimento de liberação gay dos anos 1980. Lançado como livro em 2002, Moreno faz uma análise tentando ressaltar estereótipos que considera como negativos para a causa gay.

O trabalho foi rebatido apenas recentemente por um amplo estudo de Chico Lacerda, em sua tese de doutorado defendida em 2015, *Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além*, já citado nos capítulos anteriores. Com os prós e contras de um panorama completo que busca abarcar toda a história do cinema brasileiro, o trabalho tem a grande contribuição de se esforçar em compreender os filmes a partir de conceitos sociais ligados à sua época de produção, além de se voltar aos filmes fugindo de análises rasteiras e ahistóricas. É evidente seu esforço em evitar um julgamento de valor a partir de preceitos sexuais ou sociais, como é o caso de partes do estudo de Moreno.

Em outro trabalho lançado no mesmo ano, Chico Lacerda ressalta o que ele considera um grande incômodo por boa parte da comunidade cinematográfica, informando que

no Brasil, políticas de representação que, a exemplo das adotadas nos EUA, tomavam como referência um certo modelo palatável e higienizado do homoerotismo foram também comuns não somente no ativismo, mas também no mercado e na academia.<sup>144</sup>

Ainda segundo Lacerda, tanto Moreno quanto outros políticos, militantes, cineastas e pesquisadores buscavam este modelo de representação que é tido como aceitável. Para Lacerda, Moreno "deixa claro o seu incômodo com expressões menos domesticadas da vivência homoerótica, incluindo-se aí a transgeneridade, a promiscuidade e as ligações com classes mais baixas e com a marginalia"<sup>145</sup>.

As análises de Chico buscam valorizar os filmes em si, a partir de uma lista compreensiva de 68 longas e muitos curtas-metragens. Evidentemente, um recorte deve ser feito e o pesquisador prefere os filmes em que personagens são abertamente homossexuais ou ao menos a sugestão é mais evidente. Além disso, ele aborda os filmes que se utilizam da travestilidade como veia cômica, evitando analisar filmes em que o queer se apresenta de maneira menos óbvia.

Niall Richardson tentou relativizar a tensão entre o movimento de liberação LGBT e o movimento queer, ao julgar essas duas estratégias de representação imagética: "somente podemos rejeitar hoje as políticas da Segunda Onda da Liberação Gay porque ela de fato aconteceu"<sup>146</sup>. Ou seja, mesmo que já soem ultrapassados e datados, os trabalhos de Russo e Moreno, entre outros, foram essenciais tanto para tornar pública a presença de homossexuais nas telas de cinema quanto para servir de plataforma para que estudiosos pudessem questionar esse formato de listagem e avaliação.

Leandro Colling percebe essa relação um tanto extrema:

De alguma forma, esta tensão entre política queer e movimento gay fica visível na forma como os ativistas gays reagem a determinados personagens homossexuais nas telenovelas brasileiras. Em várias ocasiões, por exemplo, o Grupo Gay da Bahia (GGB) ameaçou processar os autores e a própria emissora em função da existência de personagens homossexuais

---

<sup>144</sup> LACERDA, Chico. "New Queer Cinema e o cinema brasileiro" IN MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. *New Queer Cinema - Cinema, sexualidade e política*. Juiz de Fora: LDC, Caixa Cultural, 2015b, p. 122.

<sup>145</sup> LACERDA, 2015b, ibidem, p. 124.

<sup>146</sup> RICHARDSON, Niall. *The queer cinema of Derek Jarman*, London: I.B. Taurus, 2009, p. 35. No original: "it is only possible to dismiss the politics of Second Wave Gay Lib because they have actually happened".

afeminados e/ou caricatos. Em outras ocasiões, teceu elogios quando os personagens “pareciam normais”, sem afetações.<sup>147</sup>

Atualmente, não só os estudos a respeito de cinema queer estão passando por uma transformação, mas também os que dizem respeito ao cinema brasileiro. Jean-Claude Bernardet lançou questões fundamentais de como vemos, entendemos e contamos a história do cinema em *Cinema Brasileiro: Propostas Para uma História*, de 1978, e *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, de 1995. Nestes trabalhos, são sugeridos caminhos para o estudo do cinema brasileiro, buscando compreender os filmes através de mecanismos que fogem de uma apreciação meramente cronológica ou temática da história do cinema.

Ainda assim, seu estilo e sua atitude a respeito da abordagem da história do cinema mais questiona do que propõe algo concreto. Se algumas pistas são sugeridas, falta uma metodologia e Bernardet parece fugir de qualquer coisa que o amarre. Assim, seu estilo de propor várias ideias, pensar caminhos e sugerir que outros os trilhem parece mais voltado ao improvisado - em sala de aula e reflexões acadêmicas - e tem um efeito colateral de ter tido pouco resultado prático. São poucos os casos de pesquisadores e linhas de pesquisa nos estudos cinematográficos que sejam seguidas por muitos anos, ou seja, que apresentem trabalhos de fôlego, em colaborações com outros pesquisadores ou departamentos universitários.

Trabalhos interessantes e que versam sobre um aspecto mais específico do cinema acabam ficando restritos aos seus respectivos nichos, e sendo pouco estudados fora dele<sup>148</sup>. Alguns trabalhos, porém, conseguem, a partir de temas bastante específicos, maior diálogo através da utilização de perspectivas interdisciplinares. É o caso de *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*, livro organizado por Samuel Paiva e Sheila Schvarzman em 2011, que apresenta interessantes métodos para estudar o cinema silencioso brasileiro. Vários de seus artigos traçam relações com outros cinemas da época enquanto outros abordam os filmes através de um tema ou eixo, permitindo fazer relações entre esses filmes e uma produção contemporânea não só brasileira, mas mundial; *Cinematographo em Nichtheroy*:

---

<sup>147</sup> COLLING, Leandro. “Teoria Queer” IN FERREIRA, Cândida (org.). *Mais definições em trânsito*. (Livro Digital). Salvador: Programa de Pós-graduação Multidisciplinar em Cultura e Sociedade, 2007, p. 2. Último acesso em 20 de julho de 2015. Capítulo disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/TEORIAQUEER.pdf>>.

<sup>148</sup> Não estou sugerindo que isso seja uma característica específica dos estudos de cinema brasileiro, mas a meu ver afetam seus resultados e seu alcance.

*História das salas de cinema de Niterói*, escrito por Rafael de Luna Freire em 2012, ao fazer um panorama de fôlego a respeito da exibição e distribuição cinematográficas em uma cidade de médio porte do estado do Rio de Janeiro também abre janelas para entender a trajetória da produção nacional. São dois exemplos de trabalhos que conseguem a partir de temas muito específicos dialogar através de perspectivas interdisciplinares.

O panorama parece estar mudando com o lançamento de dois projetos, praticamente paralelos e que também possuem conexões entre si, já que ambos são liderados por participantes do Seminário Temático dedicado à história e à historiografia do cinema brasileiro nos encontros da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - Socine<sup>149</sup>. Um deles é o lançamento da nova edição de *História do cinema brasileiro*<sup>150</sup>, que busca novas formas de estudar e relacionar temas, assuntos e ciclos na produção nacional; o outro é o projeto em andamento "Towards an intermedial history of Brazilian cinema: Exploring intermediality as a historiographic method", parceria da UFSCar e University of Reading, que apresenta a intermedialidade como ferramenta para método de análise da história do cinema no Brasil.

Mas até que ponto as questões de gênero estão sendo levadas em consideração, ou os cânones retrabalhados? O quanto ainda pode ser avançado? Quando iremos ter menos cuidado em simplesmente reverenciar nossas grandes obras, e tentar entender como elas ainda são importantes em discussões contemporâneas? A história do cinema está ainda para ser redescoberta, ou além, para ser descoberta. Entre os muitos temas deixados de lado em ambos os projetos está o da sexualidade, um componente essencial para entender um país que explicita tanto o erotismo e a sexualidade. Essa ausência, de certo modo, compromete um entendimento mais aprofundado do cinema e seu papel na sociedade e política.

---

<sup>149</sup> Ainda que os seminários possuam nomes diferentes com o passar dos anos, como pede o regulamento da Socine. No final de março, semana de finalização desta dissertação, o Seminário Temático "Cinema no Brasil: História e Historiografia", iniciado em 2014, não foi aprovado para o biênio 2016-2017.

<sup>150</sup> Primeira edição organizada por Fernão Ramos em 1987; nova edição organizada por Ramos e Sheila Schvarzman, com título provisório de "História do cinema brasileiro: novos estudos", no prelo, prevista para ser lançada em 2016 pela Editora Sesc. Agradeço a Sheila Schvarzman por essa informação relacionada ao livro.

Mesmo os estudos a respeito do cinema contemporâneo evitam focar a relação da sexualidade e especialmente da homossexualidade<sup>151</sup>. É necessário evitar quaisquer tabus existentes e assumir que a sexualidade é uma parte importante tanto da cultura quanto do cinema brasileiro.

Penso na necessidade de repensar a história canônica do cinema brasileiro, ao ler a sinopse de **Poeira de estrelas** na Filmografia Brasileira ou no dicionário de filmes compilado por Antônio Leão da Silva Neto, onde encontramos a seguinte descrição:

Uma dupla de cantoras se desfaz, quando uma delas pretende se casar. Sua companheira, entretanto, consegue, ajudada por amigos, montar uma nova companhia de revistas para um grande musical, ao qual ela retorna após se ver enganada pelo noivo.<sup>152</sup>

Ao ter acesso à obra, como veremos no capítulo 4, percebemos que o filme não trata de nada disso e que as críticas em jornais da época não mencionavam o que era mais importante: a relação entre as duas protagonistas. Felizmente, podemos rever o filme, pois ainda existem cópias dele. E quanto aos filmes que não existem mais, quantas histórias já perdemos, quantas tramas queers já não foram perdidas para sempre?

### **3.2- O cinema, as salas de cinema e os homossexuais**

Se nos filmes, as pessoas que sentiam desejos homoeróticos tinham dificuldades em se reconhecer na tela, o cinema oferecia outros meios de aproximação. As salas de cinema sempre ofereceram em suas poltronas um dos locais mais comuns para as práticas sexuais entre homens. Foi numa delas inclusive

---

<sup>151</sup> Ainda que Sheila Schvarzman tenha me informado que no seu capítulo "Cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria", integrante do livro "História do cinema brasileiro: novos estudos" (títulos provisórios), ela problematiza a questão das personagens homossexuais nos filmes estudados. E-mail ao autor em 3 de março de 2016.

<sup>152</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros - Curta e Média Metragem- 2ª edição revista e atualizada*. São Paulo, IBAC - Instituto Brasileiro Arte e Cultura, 2011. . A página de **Poeira de estrelas** na Filmografia Brasileira é <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=005523&format=detailed.pft>>. Último acesso em 15 de março de 2016.

que o “menino do Gouveia” iniciou suas atividades sexuais depois de conhecer um homem mais velho no Largo do Rocio ao fugir de casa<sup>153</sup>.

Encontros sexuais no cinema sempre foram frequentes em todo o mundo e não creio ser nenhuma novidade ou característica específica do comportamento brasileiro. Lá os homens podiam se encontrar anonimamente ou reencontrar parceiros sexuais sem serem percebidos por familiares, vizinhos, transeuntes ou recepcionistas de hotéis.

As salas de cinema não somente servem como um local público conveniente, por serem relativamente baratas e possuírem amplos salões e banheiros que favorecem a conversa despreocupada, mas especialmente pela escuridão do ambiente, que permite desenvolver as ações homossexuais de maneira mais discreta. Uma escapada sexual está ali ao fácil alcance e os homens não precisam se expor tanto quanto num banheiro público ou num parque, sempre com o risco de um policial aplicar o flagrante de "atentado público ao pudor". Foi num cinema que H., um dos entrevistados em uma pesquisa liderada pelo médico criminologista Leonídio Ribeiro, disse ter feito sexo pela primeira vez, aos 13 anos, com um soldado<sup>154</sup>.

Uma prática comum para conseguir um companheiro sexual era o "fazer crochê", expressão que consistia em "alcançar e tocar a virilha de outro homem para indicar suas intenções sexuais"<sup>155</sup>. Uma vantagem do método é que se o vizinho de poltrona não estivesse interessado, não causaria tumulto, tudo poderia ser um engano e mesmo esse toque furtivo já causaria alguma satisfação para homens que precisavam passar sua vida escondendo os verdadeiros desejos emocionais e físicos.

Além disso, os filmes certamente influenciavam muitas ações e personificações dos vários homossexuais que iam ao cinema. James Green faz um levantamento dos relatórios produzidos por estudantes do Instituto de Criminologia de São Paulo nos anos 1930 a respeito de jovens homossexuais, que decoravam suas casas e quartos de pensão com muitas fotografias emolduradas de estrelas de cinema, como notaram os estudantes. Green lembra que "os filmes e as revistas ofereciam a oportunidade para desenvolver uma relação mais íntima com as representações de beleza, estilo e

---

<sup>153</sup> Protagonista do que é considerado o primeiro conto erótico homossexual publicado no Brasil e será abordado em detalhes na página 74.

<sup>154</sup> Cf. GREEN, James. *Além do Carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Tradução de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora Unesp, 2000 [1999], p. 122-3

<sup>155</sup> GREEN, 2000 [1999], op. cit.p. 164.

graça feminina que traziam à tona"<sup>156</sup>. Entre os nomes femininos apropriados pelos que se vestiam de mulher estavam os de Kay Francis, Lena Horne, Marlene e Gilda de Abreu. Geralmente, se identificando com a *persona* das atrizes nas telas e das estrelas nas revistas, buscavam se vestir com roupas semelhantes e fazer os mesmos gestos. Os pesquisadores do Instituto de Criminologia também perceberam que muitos jovens possuíam atração sexual pelos galãs masculinos do cinema<sup>157</sup>.

Pouco antes do carnaval de 1939, **Banana da terra** (1939, Wallace Downey) estreou nos cinemas cariocas. Era o primeiro filme em que Carmen Miranda aparecia com o visual que se tornou célebre: a baiana com cesta de frutas na cabeça. Segundo James Green, centenas de homens passaram a adotar o figurino: "vestidos com saias brancas rodadas e turbantes limpos e reluzentes, como faziam as famosas mulheres da Bahia, esses homens excederam a própria paródia da baiana encenada por Carmen Miranda"<sup>158</sup>.

Desde o início do cinema, surgiram salas exclusivas para homens, geralmente para exibir filmes pornográficos ou de forte teor sexual. Apesar dos filmes constarem apenas de conteúdos heterossexuais, que tipo de prática acontecia nessas salas? Vicente de Paula Araújo, por exemplo, aponta que um cinema paulistano, localizado no Bexiga, o Savoia Theatre exibia em 1913 filmes pornográficos depois dos horários regulares. O historiador relata que "o delegado apreendeu 10 fitas obscenas (que foram retalhadas a tesoura)"<sup>159</sup>.

O que acontecia nesses cinemas fica para a nossa imaginação, assim como os filmes, já que provavelmente nenhum foi preservado<sup>160</sup>. É curioso notar que a programação de um destes cinemas paulistas, o Cine Tabaris, localizado próximo ao Vale do Anhangabaú, incluía o filme **Sexos invertidos** do gênero "Só para adultos"<sup>161</sup>. O anúncio de jornal encontrado informa se tratar do último dia de exhibições de um filme "emocionante e instrutivo que nos mostra o homossexualismo (*sic*) nos seus mínimos detalhes". Ainda informa que no dia seguinte entraria em cartaz a

<sup>156</sup> GREEN, 2000 [1999] *ibidem*.

<sup>157</sup> Cf. GREEN, 2000 [1999], *op. cit.* 164-5.

<sup>158</sup> GREEN, 2000 [1999], *op. cit.* p. 21.

<sup>159</sup> ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 224

<sup>160</sup> E se foram, provavelmente existem apenas em seus países de origem. Apenas uma pesquisa na documentação das empresas exibidoras e distribuidoras poderá revelar quais filmes eram exibidos nestas salas, já que os títulos em português encontrados em jornais não apontam para nenhum título conhecido.

<sup>161</sup> *Correio Paulistano*, 10 de março de 1935. As seguintes citações são dessa fonte.

"espetacular reprise do filme de arte realista" **Viciosas e degeneradas**, "com formidáveis quadros plásticos de nu artístico". A programação era, como sempre, proibida para menores e senhoritas.

Acredito que se tratava de uma cópia de algum filme europeu que tematizava a homossexualidade em sua narrativa clássica, como **Diferente de outros (Anders als die Andern**, 1919, Richard Oswald) ou outro filme com similar mensagem moral. Ainda assim, a possibilidade de ser uma fita pornográfica não deve ser descartada. Ou mesmo a alternativa de se tratar de uma mistura de cenas de filmes diferentes. Entre títulos sérios e respeitados, os projecionistas e donos de salas poderiam muito bem exhibir uma cena de sexo de outro filme, e agradar parte da clientela.

### **3.3- A literatura brasileira, a boêmia carioca e a sexualidade desviante**

A homossexualidade e especialmente o homoerotismo começam a aparecer na literatura brasileira no fim do século XIX. Warley Matias de Souza informa que o primeiro livro a abordar o tema teria sido, segundo suas pesquisas, *Um homem gasto* (1885), de Ferreira Leal, no qual "o ato homossexual é apenas um elemento desencadeador da futura vida de devassidão em que viverá o personagem Alberto, iniciado nesse 'vício' durante os anos de internato"<sup>162</sup>.

O homoerotismo continuou como tema em outras obras literárias de sucesso, provavelmente sob o impacto de livros estrangeiros que tratavam de temas ousados, como os franceses *Madame Putiphar*, de Pétrus Borel (lançado na França em 1839), e *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (1859). Entre as obras brasileiras, destacam-se *O Ateneu*, de Raul Pompéia (1888); *O cortiço*, de Aluísio Azevedo (1890) e *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha (1895).

*O Ateneu* apresenta a história de um rapaz que entra para um internato. O tema principal do livro gira em torno das condições em que se encontram os estudantes, similares às encontradas em uma prisão, com códigos de conduta que passam por protetores e protegidos. Ativos e passivos, bofes e bichas, homens e mulheres. Assim, o protagonista Sérgio, de 11 anos, recebe a seguinte recomendação do colega

---

<sup>162</sup> SOUZA, Warley Matias de. *Literatura homoerótica - O homoerotismo em seis narrativas brasileiras*. Belo Horizonte: Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Letras da UFMG, 2010.



Rebelo, ao iniciar seu período no colégio: "Faça-se homem, meu amigo! Comece por não admitir protetores"<sup>163</sup>. Ainda assim, aos poucos a personagem se sujeita à "efeminação mórbida das escolas" e admite: "sentia-me possuído de certa necessidade preguiçosa de amparo, volúpia de fraqueza em rigor imprópria do caráter masculino"<sup>164</sup>.

Ao longo do livro, Sérgio envolve-se com vários colegas de confinamento, chegando à conclusão que "certa efeminação pode existir como um período de constituição moral. Estimei-o femininamente, porque era grande, forte, bravo; [...] porque me respeitava, quase tímido, como se não tivesse ânimo de ser amigo"<sup>165</sup>, a respeito de um dos companheiros íntimos.

A homossexualidade do protagonista, ainda que nunca declarada ou declaradamente posta em prática, é vista como uma série de etapas até um futuro relacionamento heterossexual, já que no final da trama Sérgio parece se contentar com os carinhos de Ema, esposa do diretor. O tom do livro também nos faz pensar que todos os anos na escola não deixaram boas recordações ao protagonista, incluindo-se aí seu período afeminado. A vida pessoal do autor é muito nebulosa, deixando dúvidas se o livro pode ser interpretado como autobiográfico.

*O cortiço* faz parte de uma volumosa safra de romances naturalistas brasileiros que tentavam abarcar vários temas da sociedade através de um amplo painel de personagens. Entre eles, Albino, "afeminado" e que "vivia sempre entre as mulheres, com quem já estava tão familiarizado que elas o tratavam como a uma pessoa do mesmo sexo"<sup>166</sup>. A respeito de sua paixão pelo carnaval, o pesquisador Leandro Valentin concorda que, ao sair fantasiado de dançarina, o lavadeiro vivia "uma liberação consentida apenas durante o carnaval"<sup>167</sup>, já que as festas e fantasias "promovem uma suspensão temporária das sanções sociais"<sup>168</sup>. Albino possui uma caracterização típica das personagens afeminadas no cinema norte-americano da primeira metade do século XX, em que a falta de atração sexual pelo sexo oposto parece abolir por completo qualquer desejo, o que fica claro pelo fato de que apesar

<sup>163</sup> POMPEIA, Raul. *O Ateneu – Crônica de saudades*. São Paulo: Editora Núcleo, 1996 [1888], p. 31.

<sup>164</sup> POMPEIA, 1996 [1888], op. cit., p.37.

<sup>165</sup> POMPEIA, 1996 [1888], op. cit., p.75.

<sup>166</sup> AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015 [1890], p.47.

<sup>167</sup> VALENTIN, Leandro. *Representações da homossexualidade nos romances O Ateneu, de Raul Pompéia, e O Cortiço, de Aluísio Azevedo*. p. 193 IN Revista Rascunhos Culturais, v. 4, nº 8, p. 179-200. Coxim: jul/dez 2013.

<sup>168</sup> VALENTIN, 2013, ibidem.

de ser extremamente limpo, Albino ter sempre formigas em sua cama, impedindo qualquer prazer sobre ela<sup>169</sup>.

O oposto acontece entre a prostituta Léonie e Pombinha, uma moça de 18 anos, que acabam se envolvendo sexualmente, porém com efeitos opostos: Pombinha é violentada, mas passa a se excitar durante o ato sexual, apenas para se arrepender depois. Ela se casa, porém, após o ato homossexual, o seu período de degeneração moral tem início e culmina com sua entrada no mundo da prostituição, tal como Léonie. Esta é a única que parece desejar mesmo mulheres, exibindo um comportamento homoerótico, mas o romance o faz paralelo à prostituição. Valentin salienta o fato de que a ideia de que um único contato físico podia levar automaticamente a uma excitação está atrelada ao pensamento científico da época, "atado à moralidade conservadora"<sup>170</sup>. Além das duas, ainda mora no cortiço a lavadeira conhecida como "Machona", mãe de três filhos, mas sem marido a tiracolo. Embora não esteja sugerido que ela tenha desejo por outras mulheres, é interessante sua caracterização como mulher independente e mãe solteira, o que faz com que adquira o apelido.

Mais interessante e ousado é *Bom-Crioulo*, que se destaca por se tratar de uma obra que expõe o homoerotismo de forma clara e direta, ao contrário dos exemplos anteriores. O protagonista, Amaro, é um escravo negro, alto e musculoso que, depois de fugir da servidão rural, trabalha num navio da marinha brasileira. Lá conhece Aleixo, um jovem e delicado grumete, loiro, de pele clara e olhos azuis, por quem se apaixona e começa um tórrido caso de amor. Os dois acabam morando juntos em um pequeno quarto no Rio de Janeiro, onde podem viver sua relação livremente, sem serem julgados pelos vizinhos. Porém, Aleixo é seduzido por uma mulher e num ataque de fúria, Amaro mata o companheiro.

João Silvério Trevisan espanta-se que, "num Brasil provinciano, recém-entrado na República", Caminha trate "o amor homossexual com surpreendente naturalidade, como um dado específico e irrefutável"<sup>171</sup>. O pesquisador percebe algo que também analisamos em muitos filmes da primeira metade do século: enquanto a trama está repleta de comentários preconceituosos e moralistas, "ali, onde a ficção se deixa expandir, Caminha coloca-se quilômetros à frente de seu tempo", e na relação entre

---

<sup>169</sup> AZEVEDO, 2015 [1890], op. cit., p.244.

<sup>170</sup> VALENTIN, 2013, op. cit., p. 198.

<sup>171</sup> TREVISAN, 2011, op. cit., p. 254.

o casal principal "chega até mesmo a criar uma legítima ternura entre dois homens do povo"<sup>172</sup>. O livro foi alvo de grandes debates na época, com críticos qualificando-o de imoral e ainda sugerindo que o efebo Aleixo seria inspirado nas experiências do próprio autor quando grumete<sup>173</sup>.

Outro título que podemos destacar é *O Menino do Gouveia*, de 1914, considerado como a primeira publicação pornográfica homoerótica do Brasil. Segundo informações de James Green, era um "livreto de 15 páginas, dividido em quatro capítulos e incluindo uma ilustração de dois homens praticando o intercurso anal, publicado como o sexto de uma série de dezesseis 'contos rápidos'" pela revista erótica *Rio Nu* e cujo autor se identifica como Capadócio Maluco. A história é protagonizada e narrada por um "gouveia", gíria da época para homens velhos que desejavam garotos jovens, e relata o encontro dele com Bembem, um "puto". O jovem então passa a contar sua história, dizendo que sempre considerou sentir tesão por corpos masculinos e possuir desde a infância o desejo de ser penetrado.

Os primeiros anos do século XX testemunharam uma grande revolução no urbanismo carioca. Os jornais cariocas proclamavam: "o Rio civiliza-se"; casas eram destruídas, ruas extintas para dar lugar ao que mais moderno existia; ergueu-se a Avenida Central no centro do Rio de Janeiro. Inaugurada em 1904, muitas outras novidades a acompanharam: luz elétrica, praças, grandes prédios, o Teatro Municipal, a Escola Nacional de Belas Artes, a Biblioteca Nacional. No meio de marcos tão imponentes, proliferavam os cinematógrafos, especialmente em torno da rua do Ouvidor.

A Avenida Central, além de importante centro comercial, financeiro, artístico e político, foi também sede por muito tempo de outro tipo de fenômeno: a *flânerie*, que certamente já existia, mas que agora tinha um grande palco, onde seus praticantes podiam desenvolver os atos de ver e ser vistos.

A *flanêrie* também conhecida como *footing* é definida por James Green como "perambular pela cidade para ver e ser visto"<sup>174</sup> e era por definição uma atividade da classe alta e média, pois "embora as classes mais pobres frequentassem as mesmas ruas, seus movimentos estavam ligados às necessidades do trabalho", sem o ritmo distraído e despreocupado do *flâneur*. Um visitante britânico chegou a afirmar que a

---

<sup>172</sup> TREVISAN, 2011, *ibidem*.

<sup>173</sup> Cf. TREVISAN, 2011, *op. cit.*, p. 254-5.

<sup>174</sup> GREEN, 2000 [1999], *op. cit.* p. 95.

Avenida Central "após as quatro da tarde, é um lugar de conversação e não de locomoção", e depois da *siesta* as pessoas demonstravam "uma ausência geral de todo e qualquer motivo aparente em seus movimentos", lembrando o "Oriente contemplativo"<sup>175</sup>.

É neste cenário que surge a figura de João do Rio (pseudônimo de Paulo Barreto), o jornalista que melhor registrou essa sociedade com pretensos ares europeus e quem mais apresentava as contradições da sociedade da época. Entre suas características marcantes estavam as evidentes inclinações homossexuais, tendo sido no início do século XX a pessoa que mais visivelmente apresentava esses traços. Grande cronista da sociedade carioca, frequentava com a mesma naturalidade os morros e as movimentadas avenidas e ruas do centro, e traduzia em deliciosas palavras aventuras e observações.

Um autêntico dândi, era tanto aceito pela comunidade na vez de cronista e representante da alta sociedade como renegado por ser mulato, homossexual, baixo e gordo. Era dessa dicotomia que ele provavelmente partia ao dividir a Frívola-City, "o espaço elegante e fútil do dândi, dos salões (...), das *modern girls*, do *music-hall*, dos *chopps*, dos *five-o'clock teas*, dos teatros" da outra cidade, do vício e do ócio, "o espaço dos miseráveis, operários, tatuadores, fumadores de ópio, coristas, prostitutas e criminosos". Conforme análise de Renato Cordeiro Gomes, "o Rio de Janeiro é para João do Rio, paradoxalmente, uma utopia e um inferno"<sup>176</sup>.

João do Rio vivia em uma cidade que o lia vorazmente e entrou para a Academia Brasileira de Letras aos 29 anos, apesar de fortes campanhas contra o seu nome por parte de personalidades como Machado de Assis, o Barão de Rio Branco e Lima Barreto<sup>177</sup>. As piadas sobre ele eram fartas na imprensa e provavelmente mais ferozes ainda fora dela. Quando, em 1910, na terceira tentativa, finalmente entrou para a Academia, o poeta Emílio de Menezes escreveu a respeito do fresco João do Rio:

*Na previsão de próximos calores  
a Academia, que idolatra o frio,  
Não podendo comprar ventiladores*

<sup>175</sup> BLAND, John Orway Percy. *Men, manners and morals in south*. New York: Charles Scribner's Sons, 1920. p. 51 IN GREEN, 2000 [1999], *ibidem*.

<sup>176</sup> As citações desse parágrafo são de: GOMES, Renato Carneiro. *João do Rio: Vieras do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996, p. 35

<sup>177</sup> Cf. GREEN, 2000 [1999], *op. cit.*, p. 100.

*Abriu as portas para o João do Rio.*<sup>178</sup>

João do Rio era o maior representante do dândismo, vestindo-se "impecavelmente, com trajes elegantes que incluíam chapéu, monóculo e bengala"<sup>179</sup> e era um grande cultor de Oscar Wilde, de quem traduziu as peças *Salomé* e *O Leque de Lady Windermere* e o romance *O Retrato de Dorian Gray*, tendo introduzido de fato Wilde no Rio de Janeiro. Produziu em um estilo único, que reflete os meandros pelos quais precisava passar para ser aceito pela sociedade e Academia. Ao todo escreveu mais de 2.500 artigos de jornal, contos e ensaios<sup>180</sup>. João Silvério Trevisan avalia que "o real é por ele captado numa linguagem sistemática, distorcida, defasada; e vertido ficcionalmente de forma labiríntica; o resultado é uma literatura em dissonância, a caminho do desvio", comentando ainda a respeito da "construção afetada das frases e na expressão sempre carnavalesca ou travestida em seu contrário"<sup>181</sup>. Quando morreu, em 21 de junho de 1921, teve um enterro monumental, acompanhado por cerca de 100 mil pessoas<sup>182</sup>.

O Rio de Janeiro era uma cidade e uma sociedade de aparências. Não importava muito quem estivesse descrevendo tão bem o dia-a-dia da alta-sociedade ou a vida daqueles que moravam nas áreas menos favorecidas. João do Rio, talvez por sua condição de eterno excluído, soube como ninguém sobreviver e registrar esse mundo para a posteridade, com todas as contradições e toques irônicos que talvez pudessem passar despercebidos originalmente, mas que hoje aumentam ainda mais o poder do texto.

Ainda a respeito da homossexualidade na literatura brasileira do período, é impossível não falarmos de Mário de Andrade. Em seu conto *Frederico Paciência*, o narrador, Juca, que se descreve como "o tipo do fraco"<sup>183</sup>, lembra sua paixão de adolescência pela personagem título. O amor entre os dois fica cada vez mais forte até que em várias ocasiões os garotos quase se entregam completamente aos

<sup>178</sup> Cf. RODRIGUES, João Carlos. *Histórias de gente alegre*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981, p. XII-XIII.

<sup>179</sup> GREEN, 2000 [1999], op. cit., p. 102.

<sup>180</sup> Cf. RODRIGUES, João Carlos. *Catálogo bibliográfico, 1899-1921*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.

<sup>181</sup> TREVISAN, 2011, op. cit., p. 261

<sup>182</sup> Cf. GOMES, 1996, op. cit., p. 122.

<sup>183</sup> ANDRADE, Mário de. *Frederico Paciência* (pp. 76-89) IN *Contos Novos*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999 [1924-42/1947], p. 76.

desejos carnisais, mas se contêm, trocando no máximo rápidos beijos em uma noite. Ao final, Frederico se muda para o Rio de Janeiro e informa a Juca, certo tempo depois, que sua mãe falecera, e o convida para ficar a seu lado. Juca tenta sair de São Paulo, mas não consegue dinheiro para a viagem. "E quando me negaram, eu sei, fiquei feliz, feliz!"<sup>184</sup>, ressaltando a salvação moral que a distância de Frederico Paciência ocasionava em seu ser. O conto, no qual Mário trabalhou entre 1924 e 1942, e postumamente publicado em 1947, sugere que o problema com a homossexualidade era justamente das classes média e da elite, nas quais estão incluídos os amigos. Juca conta que na semana anterior à partida de Frederico para o Rio, "não saíamos da casa dele, com vergonha de mostrar a um público sem nuances, a impaciência de nossas carícias"<sup>185</sup>. Por outro lado, as famílias aceitavam a relação mais afetuosa dos rapazes - "enlutados na previsão dum drama venerável de milagre, nos deixando ir além das horas e quebrar quaisquer costumes"<sup>186</sup> -, assim como os frequentadores da madrugada, "transeuntes tardios, farristas bêbados e os vivos da noite nos miravam, não diziam nada, deixando passar"<sup>187</sup>, não aparentando problema ao ver os dois jovens abraçados andando pelas ruas.

Um detalhe que pode passar batido é que se alguém no conto pode ser considerado homossexual é Frederico Paciência: não só ele se recusa a sair com mulheres - ou pelo menos evita falar delas, ao contrário de Juca – como é ele também quem chama Juca para se mudar com ele para o Rio e, depois, convoca o amigo para prestar conforto quando sua mãe morre. Mas ainda assim, ele é apresentado como alguém forte, e que "não era beleza, era vitória"<sup>188</sup>. Já Juca, se mostra verdadeiramente ambíguo: completamente apaixonado por Frederico, começa a se envolver com uma mulher e em vários momentos contempla uma vida ao lado de Frederico. Ou seja, alguém de sexualidade fluida.

Talvez um pouco sem querer, Mário de Andrade tenha definido um espírito queer quando Juca comenta que, perto da despedida, ele e Frederico Paciência caminhavam pelas ruas "abraçados, num desespero infame de confessar descaradamente ao universo o que nunca existira entre nós dois"<sup>189</sup>. Afinal, não existe

---

<sup>184</sup> ANDRADE, 1999 [1924-42/1947], op cit., p. 89.

<sup>185</sup> ANDRADE, 1999 [1924-42/1947], op cit., p. 87.

<sup>186</sup> ANDRADE, 1999 [1924-42/1947], op cit., p. 88.

<sup>187</sup> ANDRADE, 1999 [1924-42/1947], ibidem.

<sup>188</sup> ANDRADE, 1999 [1924-42/1947], op cit., p. 76.

<sup>189</sup> ANDRADE, 1999 [1924-42/1947], op cit., p. 88.

aqui uma vontade de afirmar uma amizade puramente heterossexual: as duas personagens sabem com o que estão sendo identificadas, mas não se importam e talvez desejem isso, esse reconhecimento de amor, mais do que qualquer relação sexual e emotiva que porventura pudessem ter. Afinal, a homossexualidade é uma condição, o queer é uma atitude.

Suspeito que a estadia de Mário no Rio, entre 1937 e 1941, longe da vigilância de seus colegas modernistas de São Paulo, que caçoavam de sua sexualidade chamando-o de "o nosso Miss São Paulo traduzido em masculino"<sup>190</sup>, possa ter orientado esse rumo no conto. A respeito da boêmia carioca dos anos 1930 e 1940, é interessante voltar ao estudo de James Green. Ele tece alguns comentários sobre artistas que preferiam a companhia sexual de homens e eram aceitos por seus pares mesmo quando os colegas "sujeitavam o fanchono ao ridículo e à discriminação"<sup>191</sup>. Apesar disso, abafavam o caso com membros de fora do círculo mais próximo, até que se tornasse um tabu e um tema a ser apagado da história, como o caso do popular cantor Francisco Alves, que apareceu em alguns filmes de sucesso como **Alô, alô carnaval** (1936, Adhemar Gonzaga) e **Berlim na batucada** (1944, Luiz de Barros). Green relata que Chico Alves "tinha uma 'preferência por garotos' e, segundo uma testemunha da época, não se dava ao trabalho de esconder o fato de que mantinha relações sexuais fortuitas com homens em lugares públicos"<sup>192</sup>.

### **3.4- Análise queer do cinema brasileiro**

Ao comentar sobre a teoria queer e sua relação com o cinema, Fernando Pocahy acusa que "as práticas sociais molares, endurecidas e endurecedoras, panicam diante de qualquer possibilidade de desterritorialização, qualquer perda ou abalo do suposto 'eu' que, a duras penas, tentam fixar na cultura"<sup>193</sup>, lembrando

<sup>190</sup> Oswald de Andrade era quem parecia tecer os piores comentários sobre Mário, e quando Oswald tentou uma aproximação, Mário teria respondido a Murilo Miranda "ele que vá à reputa e à treputa que o pariu". Cf. TREVISAN, 2011, op. cit., p. 257. A referência da carta é ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda 1934 / 1945*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 167.

<sup>191</sup> GREEN, 2000 [1999], op. cit. p. 149

<sup>192</sup> GREEN, 2000 [1999], op. cit. p. 148

<sup>193</sup> POCAHY, Fernando. "Babado e confusão nas/entre as fronteiras acadêmicas. Entre dissidências e formas de institucionalização e/ou captura das políticas queer na universidade" IN MURARI, Lucas;

alguns parágrafos depois que "nenhum texto é sagrado"<sup>194</sup>. É necessário, porém, tomar o cuidado de sempre partir dos filmes e voltar aos filmes, evitando qualquer visão restrita, formada por pré-conceitos ou preconceitos. Analisando-os atentamente é fácil descobrir possibilidades e potenciais fascinantes. Os filmes não devem servir de escada para conceitos teóricos ou pensamentos filosóficos, mas também não podemos ignorar as questões que eles apresentam, seja de forma explícita ou nas entrelinhas.

Pensemos em um dos muitos filmes dedicados aos bastidores do teatro no cinema norte-americano ou aos bastidores do rádio brasileiro na década de 1930, ou um exemplar brasileiro como **Alô, alô carnaval**. Não é porque um figurinista fala de modo afeminado que podemos afirmar com certeza que tal personagem é homossexual. Já o queer abre dúvidas, lança possibilidades, sem nunca se encerrar em tal afirmação. O queer foge das etiquetas, ele busca romper e desestabilizar as normas, não para impor uma condição e uma orientação sexual fixa e determinada às personagens.

O que todos os estudos a respeito do cinema queer têm em comum é uma revisão da história do cinema em nível mundial ou local sob um novo ponto de vista. Na maioria dos casos, filmes cujas características gays ou queers são encontradas nas entrelinhas têm suas possibilidades sexuais expostas e analisadas. Em alguns filmes, o queer não denota ou nem sugere uma intenção prévia por parte do diretor ou de outra figura criativa do filme. A obra é entendida como queer por apresentar personagens de um mesmo sexo em um determinado contexto em que a relação heterossexual é retirada do centro da narrativa e as relações de camaradagem entre homens ou entre mulheres são a base tanto da trama quanto das escolhas e pulsões das personagens. Outra possibilidade é quando um certo anseio e desconforto com a vida, o mundo à sua volta e o próprio corpo são transformados em imagens. As técnicas e meios cinematográficos possibilitam o registro de uma sensibilidade queer.

Podemos perceber o queer em uma trama que apresenta duas mulheres ou dois homens como parceiros principais da história e cuja relação é o mote fundamental da narrativa - como é o caso de **Poeira de estrelas** -; mas também na forma como a mise-en-scène é tratada e como a câmera funciona como vetor para olhares, ângulos

---

NAGIME, Mateus. *New Queer Cinema - Cinema, sexualidade e política*. Juiz de Fora: LDC, Caixa Cultural, 2015, p. 31.

<sup>194</sup> POCAHY, 2015, op. cit. p. 32.



e pontos de vistas, das personagens ou dos espectadores - como em **Brasa dormida**; ou mesmo na forma em que a montagem apresenta as imagens, fugindo de amarras narrativas, e faz transparecer mais ativamente a personalidade criadora, como é o caso de **Limite**. Foram três casos que julgamos centrais para o atual trabalho, e que serão analisados de forma mais específica nos capítulos seguintes.

## Capítulo 4- Poeira de estrelas e o amor entre as mulheres

A Atlântida Cinematográfica S.A. foi fundada em 1941 por um grupo de profissionais de cinema, entre eles Moacyr Fenelon, José Carlos Burle e Alinor Azevedo. Representou uma das tentativas de criar, no cinema brasileiro, uma indústria para o desenvolvimento do gênero dramático e com temática social. Após algumas experiências, a empresa começou a se aproximar do que conhecemos como chanchada, o que desagradava Fenelon, diretor-superintendente da Atlântida.

Quando o empresário Luiz Severiano Ribeiro, um dos principais nomes do mercado exibidor brasileiro, começa a ter mais influência na Atlântida a ponto de se tornar seu acionista majoritário, Fenelon abandona a empresa, em 31 de dezembro de 1947, para entrar na Cinédia dois dias depois. Em janeiro de 1948 ele funda a Cine-Produções Fenelon, que em parceria com a Cinédia vai realizar cinco filmes, entre 1948 e 1949<sup>195</sup>.

Luis Alberto Rocha Melo classifica os filmes como dois dramas (**Obrigado, doutor** e **O homem que passa**), dois filmes carnavalescos (**Estou, aí?** e **...Todos por um**) e uma comédia musical (**Poeira de estrelas**). Fenelon, tentando se firmar como diretor sério e benquisto pela crítica, assumiu a direção dos dramas e a produção dos carnavalescos, delegando a direção destes ao estreante José Cajado Filho.

Para **Poeira de estrelas**, um meio termo foi alcançado: Fenelon "assina o filme mas responsabilizou-se apenas pela ação corriqueira, e pelo roteiro com o pseudônimo de Miranda Henriques"<sup>196</sup> e Cajado Filho, não creditado, dirigiu os números musicais, que como veremos são bastante numerosos e evidenciam a relação queer entre as duas protagonistas, interpretadas por duas estrelas do rádio e do disco: Lourdinha Bittencourt e Emilinha Borba.

<sup>195</sup> MELO, Luiz Alberto Rocha. *"Cinema independente": Produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)*. Niterói: Tese de Doutorado defendida na Universidade Federal Fluminense, 2011..p. 72-77

<sup>196</sup> HEFFNER, Hernani. *Moacyr Fenelon*. Rio de Janeiro: Livreto acompanhando a programação do Instituto Moreira Salles (IMS), de agosto de 2010. p. 23-24.  
Miranda Henriques é um nome familiar composto e, não por coincidência, o nome completo do diretor era Moacyr Fenelon Miranda Henriques.

#### 4.1- Descrição do filme<sup>197</sup>

Os créditos iniciais são inseridos em um fundo de estrelas em movimento ao som de “Tudo isto é Brasil”<sup>198</sup>. A primeira cena começa na fachada luminosa de um teatro, o Regente. Corta para um folheto no qual se identifica o título do espetáculo, “Boneca de Piche”, a canção de Ary Barroso e Luiz Iglésias que Emilinha Borba e Lourdinha Bittencourt interpretam.

A câmera se afasta do folheto, manuseado por mãos femininas. Uma tilt para cima transforma um plano detalhe do programa em um plano geral do teatro. Vemos o palco ao fundo, a plateia e o balcão superior, incluídos no plano apenas de relance, para indicar que a casa está lotada. Há atenção especial no rosto da espectadora que lia o programa, posicionada em frente ao palco.

Em seguida, um corte nos leva diretamente ao palco, onde duas atrizes brancas interpretam um casal heterossexual negro. Norma (Emilinha Borba) está vestida de terno, camisa, luvas, calças e cartola brancas, em contraste forte com a pele pintada de preto. Já Sônia (Lourdinha Bittencourt) interpreta a boneca de piche, e usa uma roupa que remete à uma imagem de uma mulher negra e pobre com um vestido "de gala", composto de saia rodada e mangas abauladas, um estilizado e curto vestido de boneca (figura 1).



Figura 1: Norma (esq) e Sônia (dir) na primeira apresentação musical em **Poeira de Estrelas**.

Ambas as estrelas cantam com voz feminina, sem nenhum tipo de falsete e impostação, e interpretam a letra, que fala do relacionamento entre um homem e uma

<sup>197</sup> Feita a partir de cópias em 35mm visionadas na Cinemateca do MAM e na Cinemateca Brasileira, produzidas durante o projeto de restauração de filmes de Moacyr Fenelon. Algumas partes do filme estão disponíveis no You Tube, o que auxiliou a revisão de cenas específicas.

<sup>198</sup> Música escrita por José Maria [Zequinha] de Abreu e Luiz Peixoto. Não foi possível identificar os intérpretes.

mulher. A câmera muda pouco de posição, e mostra rapidamente a plateia aplaudindo. Em geral alterna planos em que a câmera está no palco próxima à dupla, no piso superior da plateia ou ainda dos bastidores. A montagem serve mais para variar os planos e mostrar a plateia do que exatamente para revelar algum detalhe da encenação da dupla. O número encerra o espetáculo e em seguida aparecem os dois coadjuvantes principais: o contrarregra Fragoso (Colé) e a figurinista Julieta (Celeste Aida)<sup>199</sup>. Além de ser a única figura masculina em toda a primeira metade do filme, Colé também será o interesse romântico de Julieta, que sempre insiste que os dois se casem logo. A partir do diálogo entre eles descobrimos que “Boneca de Piche” está fazendo sucesso há cinco meses no Regente.

A próxima cena acontece no camarim das estrelas, onde ambas estão sentadas diante do espelho e retirando a maquiagem. Sônia comenta sobre a longa temporada do espetáculo, enquanto Norma diz que não espera ver a hora do *show* terminar para que possam seguir com outros projetos. Depois de certo tempo, ela conta uma “notícia muito importante”. Sônia especula que possa ser uma viagem a Buenos Aires, mas Norma revela que “Mário me pediu em casamento ontem à noite. Vamos nos casar logo assim que esta revista saia de cartaz. Vou abandonar o teatro, não suporto mais esta vida” (figura 2).

Durante o diálogo, a câmera focaliza as personagens no espelho retirando a maquiagem. Um corte revela que Norma já limpou completamente o rosto e está com uma nova roupa (figuras 3 a 5), enquanto Sônia permanece com o rosto negro, vestida de boneca de piche, aparentemente imobilizada, com o semblante chocada, olhando para o vazio (figura 6). Norma exige uma reação e Sônia só consegue lamentar “não é possível. Você não pode abandonar o teatro assim. E a nossa dupla? Tantos anos de sacrifícios. Você está brincando!”

Com um tom controlador, Norma responde “Não, Sônia, não estou brincando”, enquanto penteia o cabelo. “Amo o meu noivo e ele me ama. Abandono definitivamente o teatro”, sorrindo. Ao cobrar da amiga a novidade repentina, Norma interpela que não é surpresa: “você não ignorava o nosso noivado, e que mais cedo ou mais tarde nos casaríamos. Isso tinha que acontecer”.

---

<sup>199</sup> Colé e Celeste Aida eram casados e mantinham uma dupla artística de muito sucesso no rádio.



Figuras 2 a 7: Norma diz para Sônia que ela está abandonando o teatro para se casar com seu noivo.

Norma levanta-se e vai consolar a amiga: “Não esqueci a tua dedicação, nem o sacrifício que você fez por mim. Mas procure compreender. É a minha felicidade, minha vida futura”, diz antes de partir (figura 7). Sônia, sozinha no camarim, olha os vários retratos que decoram o espaço: as performances que ambas fizeram, geralmente com uma delas vestida de homem. Sônia fixa o olhar em uma foto que mostra ela portando um grande vestido branco, que lembra o de uma noiva, ao lado de um pianista. A câmera se aproxima e a imagem no quadro se movimenta. Começa a terceira canção, “Música de uma ópera”<sup>200</sup>. Sônia é apresentada como uma cantora

<sup>200</sup> A canção, um tanto genérica, conta principalmente com acordes vocais associados à ópera. Os créditos do filme não apresentam esta música. A filmografia brasileira aponta a participação de

lírca, enquanto Norma chega na plateia para observar a apresentação. Ao fim do número, Norma vai até Sônia e pede um emprego de cantora. No camarim, Norma revela que sua especialidade é música popular, ao contrário de Sônia. Mesmo assim, combinam para que a aspirante vá ao teatro no dia seguinte. Quando Norma chega, outra cantora está interpretando "Moreno extraordinário"<sup>201</sup>. Em seguida, Norma, acompanhada de um pianista, canta "Contraste" (José Maria de Abreu e Alberto Ribeiro), sob o olhar atento da nova amiga. Sônia então comenta com Norma que, embora o diretor (Duarte de Moraes) tenha gostado da interpretação e da voz, o que está fazendo sucesso na música popular são as duplas e propõe que as duas se juntem. Elas vão para um escritório e Sônia coloca numa vitrola um disco com a parte instrumental de "Quando eu penso na Bahia" (Ary Barroso). As duas cantam em dueto e, no final, são surpreendidas pelos aplausos do diretor e de um grupo de coristas que as observara. Ao final da cena, o diretor confirma a criação da dupla e um corte transfere a ação para o teatro, onde um apresentador chama "as Irmãs Avellar".

Cerca de trinta minutos se passaram e já é a sétima canção do filme. Nela, Sônia está vestida como uma colegial, de saia curta e lenço na cabeça, enquanto Norma, novamente travestida, está com as vestes típicas de um menino do interior, o chapéu de palha como principal acessório característico (figura 8). A música é "Você quer casar comigo?" (David Nasser e Hervê Cordovil), e em seguida vemos dois cartazes que indicam o "sucesso extraordinário" das Irmãs Avellar, em sua 16ª semana em cartaz. Nova canção: a dupla executa "Devoção à Bahia" (André Risoto, Aluizio Silva Araújo), com Norma novamente vestida de homem, e as duas personagens flertam durante a performance, em que Sônia interpreta uma lavadeira das escadarias da igreja de Nosso Senhor do Bonfim (figura 9).

---

Hamilton Valin e Hebe Guimarães, com o adendo: "ambos ao piano". Enquanto só um homem está no piano - possivelmente Valin - Guimarães pode ter participado seja no piano ou providenciando a voz. Não consegui descobrir se a música foi criada especialmente para o filme ou se é alguma peça pertencente a uma ópera - não identificada por mim.

<sup>201</sup> Música de Nilo Moreira. A Filmografia Brasileira indica erroneamente ser interpretada por Emilinha Borba e Lourdinha Bittencourt, enquanto a atriz que está cantando não está devidamente creditada. Possivelmente se trata de Hebe Guimarães, pois ela está creditada e não encontramos outra cena com ela.



Figuras 8 e 9: Sônia (à esquerda) se lembra das performances com Norma (à direita, vestida de homem).

Após este longo flashback que percorre a história do sucesso da dupla, voltamos a Sônia sozinha no camarim. Fragoso e Julieta chegam e a chamam para jantar. Abandonada e desolada, Sônia, ainda com a mesma roupa da apresentação, diz laconicamente: “Acabou-se a dupla”. Percebendo a fossa da amiga, Fragoso decide apresentá-la a um “amigo, filho de um empresário e que pode fazer um teatro de revista”. Não parece haver na apresentação nenhum propósito romântico que atenuie a dor da perda da amiga e parceira - apenas interesses profissionais. Sônia suspeita - “Essa história está muito mal contada, ele apareceu na hora certa” -, mas decide ir encontrar o rapaz, chamado Sérgio (Ênio Santos), que se apresenta como um fã.

Na boate, Gilberta e Bicalho y sus Rumberos interpretam “Rumba”, de Guerra Peixe. Depois, numa conversa, já sem a presença de Fragoso e Julieta, Sônia e Sérgio estão sozinhos na mesa de uma boate e resolvem montar uma revista. A moça parece mais feliz com a companhia de teatro do que com a companhia do rapaz. Logo após Sérgio dizer que acredita ser tranquilo convencer o pai a financiar a empreitada teatral, há um corte seco para o velho (Darcy Cazarré) gritando enfaticamente “Não, não, não, não”.

Enquanto se preparam para almoçar, Sônia descobre a recusa do pai de Sérgio e Julieta brinca que Fragoso está muito magro e deve comer mais, ao qual ele replica: “queria é comer outra coisa”. “O quê?”, pergunta Julieta. “A grana do velho”, explica a personagem. Fragoso conta a Julieta que vai fazer um bico em uma festa de industriais.

A “Dança oriental” de Guerra Peixe, instrumental, esquentava a festa de empresários, com uma ousada dança de Ciganinha. O pai de Sérgio está sentado ao

lado de sua amante, uma jovem bonita, quando Ciganinha, vestida de curtos trajes remotamente árabes, faz a dança do ventre e senta-se no colo dele, a tempo de uma foto ser tirada. Instantes depois descobrimos se tratar de um esquema orquestrado por Fragoso para poder chantagear o velho empresário e conseguir o dinheiro necessário para montar a revista.

Em seguida, um casal em pose romântica assiste num bar a uma apresentação de “Doce Veneno”<sup>202</sup>, interpretada por Norma, que reaparece no filme depois de algum tempo. O pequeno palco onde ela se apresenta e as pessoas um tanto desanimadas nas mesas indica tratar-se de um bar pouco sofisticado. Ela ainda canta outra canção melancólica: “Linda Flor”<sup>203</sup>. Após a apresentação, o diretor do Regente chama sua antiga estrela para voltar a compor os espetáculos no teatro. Deixa claro que a chama porque a moça está em dificuldades e aquele barzinho não é lugar para ela. Norma nega, diz que não conseguiria voltar e a sequência termina.

Na cena seguinte Sônia prepara-se para ir a uma recepção organizada pela Liga da Moralidade na casa dos pais de Sérgio. A mãe (Valery Martins), aparentando ser bem mais nova e moderna que o pai, apoia o romance entre os dois e apresenta Sônia para o marido. Este se encanta com a moça e, por sua vez, apresenta Sônia a Sérgio, com os votos de que o rapaz esqueça “aquela moça de teatro”. Sérgio revela que o pai, na juventude, foi muito apaixonado por uma garota envolvida com teatro de revistas e o rompimento o deixara traumatizado. Ainda durante a festa, Julieta mostra a foto comprometedor para o velho que, acuado, aceita investir 500 mil cruzeiros no novo teatro de revistas. Enquanto isso, Sônia recebe um recado: estão ligando para ela de um bar.

Durante a celebração à moralidade, temos a décima segunda performance, em que Lourdinha Bittencourt canta uma versão mais animada de “Linda Flor” (Ai loiô). Em seguida, no bar onde Norma se encontrava, “Tico-tico no fubá”, célebre canção de Zequinha de Abreu, é interpretada pelo Trio Guarás. A versão da letra apresentada não é a original, pois faz referências à “americanização” de Carmen

---

<sup>202</sup> Música escrita em 1945 por Valzinho – Norival Carlos Teixeira -, Carlos Lentine e Esperidião Machado Goulart. Cf. SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virginia. *Rádio Nacional, o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005 [1984], 3ª edição, p. 94.

<sup>203</sup> Composta por Henrique Vogeler, Luiz Peixoto e Marques Porto em 1929, também é conhecida como “Ai, loiô”.



Miranda<sup>204</sup>. O cenário, com a sombra da Estátua da Liberdade e um grande pássaro pousado em cima contribui para o tom paródico. Juca, responsável pelo pandeiro, canta com voz fina, como assumindo a *persona* de Carmen, pois diz a letra em primeira pessoa. A cena musical é a única em todo filme que se permite uma montagem paralela: durante o número, vemos Norma bêbada no balcão do bar, no mesmo local onde se apresentara, rejeitando os avanços de um homem, enquanto a apresentação acontece ao fundo. Com cerca de 70 minutos de filme, acontece o reencontro: Sônia vai ao bar e comenta que o marido de Norma não gostaria de vê-la assim, ao que a moça retruca: “Meu marido? Aquele patife era casado”. De pronto, Sônia responde: “Casado? Então você vai para a minha casa”.

Na sala de Sônia, Norma está deitada no sofá. Sônia faz o papel de dona-de-casa com lenço na cabeça; ajuda a amiga, dá a ela um remédio para dor de cabeça e um par de conselhos: “Não sacrifique a carreira porque encontrou um canalha na sua vida”. Reforça que ela encontrará outro homem e que deve voltar a trabalhar “conosco”. Aproveita o momento para revelar detalhes de sua nova trupe e dar notícias românticas: conheceu um homem decente, “por enquanto”. Pede novamente para “reviver nossa dupla”, mas Norma responde que “precisa desaparecer”.

Um breve instante cômico alivia o momento dramático. Fragoso e Julieta estão nos bastidores do teatro e cantam “Pot-pourri de letras inventadas”<sup>205</sup>, fragmentos de músicas de sucesso. Sônia aparece para os repreender e noticia o reencontro com Norma. Ao saber do casamento frustrado de Norma, Julieta alerta para o perigo dos “caras bonitinhos da Cinelândia” e conta que o pai de Sérgio concordou em financiar o novo espetáculo, mas sem revelar o esquema orquestrado por ela e Fragoso. Em seguida, Sônia telefona para Sérgio, que está no aeroporto esperando alguém.

O filme prossegue mostrando a fachada do Teatro Regente, no mesmo ângulo do primeiro plano do filme, com o anúncio de um espetáculo. Dentro, “Os Cariocas” cantam “Vou-me embora prenda minha” (David Nasser e Hervê Cordovil). Durante o espetáculo de abertura da nova revista, um pequeno suspense se desenrola de forma mal-acabada: o pai de Sérgio, após resgatar algumas notas promissórias do filho, ameaça suspender o espetáculo. Logo depois começa a décima sexta performance

---

<sup>204</sup> Não encontramos informações sobre se essa versão é original para o filme ou se já existia e era popular na época. Ela começa com “O tico-tico foi se americanizar / mas no Brasil o tico-tico há de voltar”.

<sup>205</sup> Modo como a Filmografia Brasileira credita este pot-pourri.

musical do filme, “Algodão” (Custódio Mesquita e David Nasser), interpretada por Ciro Monteiro, um “preto velho de cabeça branca”, como diz a letra, com a participação de uma dançarina sensual, Eva Lanthos. Ainda no mesmo espetáculo, Déo Maia surge vestida com trajes “baianos” e canta e dança com quatro rapazes “Bahia com H” (Denis Brian). Em seguida, Norma entra em cena finalmente vestida de mulher, lembrando uma baiana com turbante com bananas, inspirado no traje que Carmen Miranda immortalizou. Sônia também aparece com um vestido similar. Este é a décima nona peça musical do filme: “Tudo isso é Brasil”, a mesma canção que embalou os créditos iniciais. Uma média impressionante de uma música a cada cinco minutos<sup>206</sup>. Durante o número, único em que ambas estão juntas no palco vestidas de mulher, os três coadjuvantes do filme (Fragoso, Julieta e Sérgio) mostram cartazes para Sônia indicando que “o velho concordou com tudo”, e Julieta agarra Fragoso para dar o único beijo trocado durante toda a película. A música continua um pouco após a cartela de FIM, momento em que, como nos créditos iniciais, a trilha musical tem uma função não-diegética: os espectadores do filme se preparam para sair da sessão.

#### **4.2- A recepção crítica de *Poeira de estrelas***

O filme foi lançado no Rio de Janeiro e São Paulo em dezembro de 1948, fora do circuito do carnaval de 1949, que nesse ano começaria a 26 de fevereiro. As músicas do filme também não eram passíveis de ser sucesso entre os foliões, mesmo que as duas protagonistas fossem importantes vedetes do rádio no Brasil. Ao analisar **E o mundo se diverte** (1949, Watson Macedo), lançado durante as festas de Momo de 1949, o crítico anônimo de *A Cena Muda* pergunta se o filme é carnavalesco e chega à conclusão:

Cremos que não. Se a mais recente produção da Atlântida pretende ser um “carnavalesco”, **Poeira de estrelas**, do sr. Moacyr Fenelon, também o é, e com muito mais razão. Porque se “filme carnavalesco” é “filme musicado”, a produção de Moacyr Fenelon possui credenciais que o colocam, no gênero, acima de qualquer coisa que já se fez no cinema brasileiro.<sup>207</sup>

<sup>206</sup> O filme tem cerca de 88 minutos, o que dá uma média de uma peça musical por 4'40" de filme. São 17 canções, já que "Linda flor (Ai loiô)" e "Tudo isso é Brasil" tocam duas vezes. São 18 músicas diegéticas, sendo a versão inicial de "Tudo isso é Brasil" o único momento de peça musical não-diegética.

<sup>207</sup> *A Cena Muda*, 8 de março de 1949, p.25.

**Poeira de estrelas** contém, como vimos, dezessete músicas e possui dezesseis momentos em que as canções são encenadas como apresentações públicas em festas, ensaios ou espetáculos. Destas, apenas "Rumba" e "Dança oriental" não possuem letras. "Quando eu penso na Bahia" toca quando as protagonistas vão testar a formação de uma dupla, e "Pot-pourri de letras inventadas" no momento em que Julieta e Fragoso comemoram o sucesso do esquema para conseguir dinheiro do pai de Sérgio. Essas duas canções terminam com a reação de um público inesperado: na primeira, o diretor do teatro e as coristas irrompem em aplausos; na segunda, único número musical sem profissionalismo envolvido, os comediantes são repreendidos por Sônia, que está às voltas com as questões relacionadas com Norma e não tem tempo para brincadeiras.

Parece haver a tentativa de integrar menos forçadamente os números musicais à trama diegética, algo que raramente era um problema nos filmes brasileiros, por mais que se questionassem os resultados<sup>208</sup>. Me parece, aliás, um debate emprestado do cinema americano da época, este sim, repleto de números musicais evidentemente não-diegéticos. Mas tal estratégia não teve o resultado alcançado em **Poeira de estrelas**.

É perceptível um cuidado mais apurado tanto nas cenas musicais quanto nas não-musicais. Fusões mais elaboradas, como aquela do espelho no início, e alguns ângulos inusitados nos números musicais colaboram para a qualidade elevada do filme, ainda que muitos críticos pareçam não estar preparados a reconhecer esses valores. É impressionante que em meio a tanta música, o filme obtêm um ritmo veloz, mesmo comportando várias subtramas.

Não é de surpreender a crítica escrita por Moniz Viana, crítico titular do jornal *Correio da Manhã* conhecido por sua virulência para com o cinema brasileiro<sup>209</sup>. Ele relativiza sua crítica em alguns momentos, afirmando que o filme "não é de maneira

---

<sup>208</sup> Rafael de Luna Freire informa em *Carnaval, mistério e gangsters: O filme policial no Brasil (1915-1951)*, sua tese de doutorado defendida em 2011 na Universidade Federal Fluminense, que o material de publicidade de **Poeira de estrelas** informava que "Pela primeira vez o cinema brasileiro faz uma comédia musicada em que os números são parte da própria história", p.125.

<sup>209</sup> Moniz Viana era conhecido por suas críticas ferrenhas aos filmes brasileiros, sempre os comparando com o cinema considerado de qualidade feito por Hollywood.

alguma uma chanchada, e sim um filme popular”<sup>210</sup>, mostrando méritos (“Emilinha Borba e Lourdinha Bittencourt cantam sem desembaraço”), mas ataca sem rodeios o enredo, que diz ser fotocópia de filmes americanos. Chega a defender que os musicais brasileiros eliminem o enredo, criando apenas *shows* musicais, a fim de serem mais honestos em suas intenções. É uma opinião compreensível visto que praticamente não existem, ao longo do filme, duas sequências sem pelo menos um número musical numa delas.

A mesma opinião teve Luiz Giovannini no diário paulista *Jornal de Notícias*<sup>211</sup>. Após ressaltar a honestidade e a competência do diretor, lembra que seus filmes possuem muitas fraquezas, repetindo os apontamentos de Viana. É a sina do cinema nacional, segundo a imprensa brasileira: apesar da boa vontade, não se consegue chegar ao nível de um cinema estrangeiro de qualidade. Para Giovannini, **Poeira de estrelas** mostra “o progresso de Fenelon”, pois é aparentemente melhor do que **Obrigado, doutor**, também de Fenelon, lançado no mesmo ano e também estrelado por Lourdinha. Mas o crítico ressalta que

não se pode dizer que seja realmente um “filme” como nós o entendemos. É antes e principalmente, um “espetáculo”, um grande “show”, magnífico pelo gosto e pelo equilíbrio de seus decors, pela seleção de suas músicas e de suas danças.

Aponta ainda que “quanto ao som, está perfeito. Aliás, Fenelon, nisto, é mestre. Sua grande força reside na técnica de som, que soube aproveitar nesta película com inteligência”. Quanto aos atores, “Lourdinha e Emilinha são os destaques apesar de [que] em algumas cenas dramáticas estão um tanto ridículas. Mas em todos os números de canto, incontestavelmente se apresentam bem”. O texto termina com a afirmação de que o filme “não passa de um ‘espetáculo’. Como ‘espetáculo’ é bem melhor do que **E os anos passaram**<sup>212</sup>, o tecnicolor do Cine Ipiranga, e de outros filmes americanos exibidos, ultimamente, nesta capital”.

Devemos, porém, ter em mente a disparidade de opiniões entre os críticos da época – e não só dessa - e o gosto do público. É difícil saber exatamente como o público reagiu diante de um filme. Não só temos poucos meios para fazer um estudo

---

<sup>210</sup> VIANA, Moniz IN *Correio da Manhã*, 16 de dezembro de 1948, p.17. Todas as citações do parágrafo são dessa fonte. Lembramos que nesta época “chanchada” ainda não era considerada um gênero, mas sim sinônimo de filme ruim.

<sup>211</sup> GIOVANNINI, Luiz IN *Jornal de Notícias*, 15 de dezembro de 1948, p.7 Coluna “Cinemas”. Todas as citações do parágrafo são dessa fonte.

<sup>212</sup> (Mother wore tights, 1947, Walter Lang). Filme estrelado por Betty Grable.

mais aprofundado da espectralidade dos filmes da década de 1940 – e de outras –, como também ainda não se contavam de forma sistemática os números de espectadores<sup>213</sup>. Segundo informações de Luis Alberto Rocha Melo, **Poeira de estrelas** custou cerca de Cr\$ 1 milhão e até 26 de maio de 1950, data do levantamento dos balancetes do filme, havia rendido apenas Cr\$ 666.576,10, dois terços do custo de produção<sup>214</sup>.

Em biografias e perfis publicados sobre Moacyr Fenelon e especialmente sobre Lourdinha Bittencourt nos anos posteriores, encontramos poucas e breves referências aos filmes que fizeram juntos. O fato é que enquanto **Obrigado, doutor** recebeu algumas láureas de associações durante as celebrações de final de ano, **Poeira de estrelas** começou a ser varrido para debaixo do tapete do cinema brasileiro poucos meses após o lançamento.

Numa avaliação da produção nacional do ano na *Cena muda*<sup>215</sup>, Van Jafa escolhe **Obrigado, doutor** como “a realização mais honesta sob o ponto de vista artístico de 1948”. A respeito do “musical de Moacyr Fenelon” (**Poeira de estrelas**), aponta que possui “progressos sensíveis, mas predominando ainda o gosto fácil, o divertimento desprezioso, teve aceitação bastante favorável”. Completa a análise indicando que houve “números bem apresentados e também outros de inexplicável gosto”, sem explicitar quais seriam os do primeiro e os do segundo grupo. O artigo termina com votos aos profissionais brasileiros: “esperamos que façam cinema daqui por diante, porque, até agora têm feito apenas fita”.

Ainda assim, a Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos colocou **Poeira de estrelas** como o quarto melhor filme brasileiro do ano, com 12 votos. Lourdinha Bittencourt ficou com o quarto posto entre as atrizes nacionais, com 13 indicações, e Moacyr Fenelon dirigiu o filme vencedor da enquete, **Obrigado, doutor**, que, com 35 votos, ganhou facilmente a contenda entre os realizadores<sup>216</sup>.

<sup>213</sup> No Centro de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro encontramos um questionário a ser enviado para a "Cine Produções Fenelon" (em troca de uma "foto autografada do seu artista predileto do nosso 'cast'"), porém questionários preenchidos não foram localizados - ainda - em nenhum arquivo.

<sup>214</sup> Cf. MELO, 2011, op. cit, p. 76-77. Para se ter uma ideia aproximada, segundo o conversor de valores do *Estado de São Paulo* que usa como índice o preço do jornal, o custo do filme seria em torno de R\$ 5.000.000,00 em valores de 2016.

<sup>215</sup> VAN Jafa. “Cinema nacional acima do bem e do mal” IN *Cena muda*, 1 de março de 1949, p.29.

<sup>216</sup> *A Cena Muda*, 19 de abril de 1949, p.31. Todos os resultados: Filmes brasileiros - 1º **Obrigado, doutor** com 35 votos; 2º **Falta alguém no manicômio** (José Carlos Burle), 17; 3º **Inconfidência mineira** (Carmen Santos), 13; 4º **Poeira de estrelas**, 12; 5º **Mãe** (Theophilo de Barros Filho), 9. Atores brasileiros - 1º Rodolfo Mayer com 35 votos; 2º Oscarito, 20; 3º Modesto de Souza, 19; 4º Paulo Porto,

### 4.3- A relação entre Sônia e Norma

O filme não se difere muito de outros musicais brasileiros daquela época, ao dar uma maior ênfase à música, deixando a elaboração do enredo em segundo plano. Mesmo levando em conta isso, a maneira como se constrói a relação entre as duas protagonistas é bastante intrigante.

O conflito se estabelece quando Norma decide se casar e abandonar a dupla com Sônia. O término da parceria, a princípio apenas profissional, é tratado como o fim de um grande romance. Sônia fica devastada e imóvel no camarim. Ela realmente parece estar com o coração partido, não apenas pelo fim do sucesso profissional.

O interesse romântico que aparece para Sônia na segunda metade do filme serve aparentemente para fazer com que ela encontre um futuro decente e a felicidade em um homem, regenerando-se dos “amores imorais” com a parceira. A relação entre Sônia e Sérgio parece ser prioritariamente de caráter comercial: ele se apresenta como um fã dela e decide financiar novos espetáculos. O vínculo de Sônia com ele é muito menos profundo do que com Norma.

O queer, é importante lembrar, não necessariamente denota uma relação sexual, e pode mesmo deixar essa questão em aberto. O queer diz respeito a personagens cujos desejos sexuais e românticos não obedecem a normas pré-estabelecidas ou são mesmo desconhecidos por elas próprias. Podemos observar claramente isto em **Poeira de estrelas**, seja supondo uma relação consumada ou platônica, seja por parte das duas ou apenas por Sônia.

O importante é perceber que, por mais que romances apareçam e sejam desejados e impostos por uma trama e sociedade heteronormativas, a relação fundamental que se impõe no filme é a das duas amigas. Essa relação aparece de

---

11; 5º Grande Otelo, 3. Atrizes brasileiras - 1º Carmen Santos com 30 votos; 2º Alma Flora, 24; 3º Vera Nunes, 16; 4º Lourdinha Bittencourt, 13; 5º Mary Gonçalves, 5. Diretores brasileiros - 1º Moacyr Fenelon com 35 votos; 2º José Carlos Burle, 20; 3º Carmen Santos, 14; 4º Teófilo Barros, 6. Alguns resultados entre os filmes estrangeiros: 1º **Monsieur Verdoux** (1947) com 45 votos; 2º **Sinfonia pastoral** (La symphonie pastorale, 1946), 18. Charles Chaplin foi o melhor diretor estrangeiro do ano. Pierre Fresnay e Michelle Morgan, os melhores intérpretes. Apesar de diretores, atores e atrizes não serem premiados por filmes específicos, a reportagem aponta que Rodolfo Mayer e Carmen Santos foram considerados o melhor ator e melhor atriz por seus trabalhos em **Inconfidência mineira**.

maneira tão forte que ameaça romper o romance heterossexual, que é a solução encontrada por Sônia após ser deixada de lado. Quase todas as ações das protagonistas são movidas por impulsos direcionados à parceira: uma quer se afastar da outra, ou tenta se (re)aproximar. Os interesses românticos masculinos funcionam como peões de xadrez na estrutura do filme: enquanto um invisível noivo de Norma separa a dupla e a parceria, o noivo de Sônia cria as condições para que o retorno se dê ao final.

A relação com homens ou mesmo a carreira artística nunca se colocam acima dos sentimentos que uma nutre pela outra, exceto na decisão de Norma de se casar, e que estabelece o conflito. Ainda assim, o caso dela com o noivo hipotético parece muito frágil, se é que na verdade existe. Outra hipótese seria que Norma abandona a parceira pois encontrou uma nova namorada. De qualquer maneira, a inesperada notícia do casamento indica se tratar de um romance recente ou pouco comentado com a amiga; o mesmo se dá em relação ao rompimento. O filme nunca mostra a personagem do suposto noivo. Podemos, portanto, interpretar que se tratou mais de uma tentativa de Norma em desempenhar um papel que era esperado dela: uma dona-de-casa comprometida com um marido e voltada para o lar, ao contrário de uma artista independente cuja principal relação era com sua parceira. Ou ainda, ela pode simplesmente preferir ter se afastado de Sônia em determinado momento, com medo de repercussões morais e sociais relativas ao seu envolvimento com a parceira.

#### ***4.4- A importância da música na leitura queer***

Em um filme musical, é de se esperar que o grande destaque fique para as músicas em si. Isso não é diferente com **Poeira de estrelas** nem com a análise queer que aqui pretendemos. A importância da música foi imprescindível para o sucesso que o filme obteve, como vimos através de sua recepção crítica. Os números musicais mais sombrios e mais contidos ajudam na construção psicológica das personagens, como as canções de fossa interpretadas por Norma ou o dueto "Quando eu penso na Bahia", cantado num escritório do teatro.

Ainda assim, as principais passagens narrativas acontecem fora dos números musicais. O roteiro do filme utiliza os números como uma demonstração do dia-a-dia

dos espetáculos teatrais, ainda que algumas encenações musicais formidáveis sejam criadas, como o grande número que fecha o filme, realizado em boa parte sem a presença das protagonistas.

A maioria dos números musicais de **Poeira de estrelas** é diegética. Acreditamos que a música exerça um papel fundamental ao comentar o filme e o enredo principal. A mise-en-scène das sequências musicais também desempenha um aspecto importante no filme e na construção queer das personagens, algo que pode ter uma explicação mais autoral, dada a informação de que Cajado Filho, creditado como diretor artístico, foi responsável pela direção dos números musicais e também o diretor de arte<sup>217</sup>.

José Cajado Filho, homossexual assumido, mesmo que discreto, fez o roteiro de algumas das mais conceituadas comédias da Atlântida nos anos 1950 em parceria com Carlos Manga, como **De vento em popa** (1957) e **O homem do Sputnik** (1959). Nas palavras de Carlos Manga "ele escrevia e fazia o cenário. Foi ele quem inventou o Watson Macedo, o Roberto Farias e o Carlos Manga. Era um mulato, homossexual (...) e era um homem genial"<sup>218</sup>.

Com dezenove passagens musicais – contando os créditos iniciais – mais da metade do filme é tomada por músicas diegéticas, excetuando-se aquelas dos créditos iniciais, momento propício para que a música seja destacada. Escutamos no início “Tudo isso é Brasil”, a mesma música que encerra o filme e que marca o retorno da dupla protagonista. De certa maneira, essa música faz um retrato do país e consequentemente poderia ser sucesso radiofônico em todas as regiões. As músicas também pertencem a estilos musicais variados, como a rumba e o canto lírico, a canção, o samba e o samba-canção.

Em 1948, ano de produção do filme, a intermedialidade reinava no cinema brasileiro, já que os artistas cruzavam por todas as mídias: os astros de cinema, teatro e rádio eram geralmente os mesmos e a mídia impressa veiculava informações e fotografias deles em periódicos noticiosos e em revistas dedicadas às estrelas. Os lançamentos cinematográficos de carnaval eram aguardados, com as principais estrelas interpretando marchinhas que tocavam frequentemente na rádio nas

---

<sup>217</sup> Algumas informações consultadas para a elaboração da Filmografia Brasileira apontam Cajado Filho como roteirista, enquanto Hernani Heffner defende que Fenelon foi o responsável pelo roteiro. Cf. HEFFNER, 2010, op. cit., p. 23-24

<sup>218</sup> MANGA, Carlos. Entrevista em MARINHO, Flávio. *Oscarito: o riso e o siso*. Rio de Janeiro: Record, 2007.



semanas que antecediam a festa do Momo e se tornavam amplamente conhecidas. Em geral, as apresentações dessas músicas nos filmes se dava de forma diegética e com um formato bastante teatral, com tramas desenvolvidas em ambientes propícios para que as músicas fossem apresentadas: teatros de revista, cassinos, bares, programas de rádio, etc. Assim, os atores/cantores se apresentavam diante da câmera como diante de uma plateia. Era raro, no cinema brasileiro, o formato que foi popular no cinema norte-americano, com os atores cantando e dançando para a câmera em situações cotidianas e em geral não-diegéticas.

No cinema brasileiro, e especificamente em **Poeira de estrelas**, quase sempre a trama é interrompida para que o número musical aconteça. É fácil, portanto, desassociar a música do resto da ação, entendê-la apenas como um intervalo ou uma intromissão. Aqui, porém, acreditamos que as letras e os números musicais tenham uma importância fundamental para o entendimento do filme.

Dentre as músicas incluídas no filme, algumas já faziam parte do repertório da música popular brasileira. “Tico-Tico no Fubá” era um clássico imortalizado por Carmen Miranda, e a letra da versão apresentada em **Poeira** faz referências explícitas ao fato de ela haver sido acusada de estar americanizada em sua primeira volta ao Brasil. A melancólica “Linda Flor” também era parte do *cancioneiro* brasileiro desde os anos de 1920 nas vozes de Araci Côrtes e Vicente Celestino.

Mesmo que todas as músicas sejam claramente diegéticas e façam parte do ambiente teatral retratado no filme, é perceptível que as letras colaboram para pontuar a narrativa. Quando Norma canta “Doce veneno”, por exemplo, sua personagem está sofrendo dores de amores seja pelo ex-noivo ou pela ex-parceira. Na letra, ela lamenta:

Quanta dor  
Tão infeliz eu sou  
Por que razão você vive a me torturar  
O meu sofrimento é infinito  
Não suporto tanta dor  
Coração já nem existe em mim  
Ai meu Deus que amargor

Ó doce veneno  
Você é meu querer  
Você entrou em meu sangue sem eu perceber  
Ó como eu sou tão infeliz  
Em pensar sempre em você  
Eis a razão do meu viver.

“Quando eu penso na Bahia” (figuras 10 a 17) serve como uma bela música de apresentação entre as duas protagonistas que se conheceram há pouco e decidem formar uma dupla. Aqui não só a letra, mas toda a encenação deixa evidente o nascimento de um interesse romântico entre elas, uma espécie de paixão à primeira vista. Luiz Alberto Rocha Melo chama a atenção para os closes apresentados no filme, ressaltando ainda que, por ser o único dueto que não se passa em um palco, é “o único número musical em que a decupagem explora a intimidade dos olhares insinuantes entre as duas, sobretudo de Lourdinha Bittencourt”<sup>219</sup>, que ganha o plano mais longo da cena.

É também a música que sela a união entre as duas mulheres, e o teste para a dupla acontece numa sala do teatro. É Sônia, que já trabalha ali, quem carrega Norma pelo braço, e escolhe o disco, que dá início a canção, interpretando laiá para o loiô de Norma.



---

<sup>219</sup> MELO, 2011. op. cit., p. 88.



Figuras 10 a 17: Sônia leva Norma para uma sala e lá cantam "Quando eu penso na Bahia", selando a relação profissional e pessoal.

É neste número musical em que a relação queer fica mais evidente, seja pelas sugestões que a letra faz ou por representar um momento, a princípio, privado entre as duas. É aqui também que se marca os gêneros que elas irão interpretar nos palcos: Norma com o papel masculino e Sônia com o feminino. Sempre que as duas estiverem no palco até o rompimento da relação, Norma está vestida de homem, tentando seduzir Sônia.

A música, extremamente melódica e poética, trata de um amor proibido e a troca de olhares é forte. A letra fala de amores secretos ("E desse amor só quem sabia / Era a Virgem Maria / Nasceu, cresceu, viveu, / E lá ficou") e que machucou bastante ("Quando eu penso na Bahia / Nem sei que dor que me dá"). Mas a música é esperançosa e demonstra que um novo amor pode nascer a qualquer momento, a qualquer instante.

Quando laiá diz que se pudesse voltava para a Bahia, pois lá deixou "um amor tão bom, tão bom", Norma comenta que talvez "esse amor já se acabou" e mais: "Se assim for, eu sei de alguém que lhe quer muito bem". Sônia/laiá pergunta: "Quem é?", Norma/loiô: "Sou eu", Sônia/laiá: "Eu quem?", Norma/loiô: "O seu loiô!"

Enquanto elas cantam essa música de um romance perdido e de outro que pode nascer, os olhares que trocam apresentam uma conotação erótica que talvez fosse sutil ou mesmo indesejada para a época, mas hoje fica bastante mais clara<sup>220</sup>.

O início da relação entre as duas é explorado ao máximo pela decupagem. Lourdinha Bittencourt faz de sua Sônia uma dançarina nata, repleta de juventude e malemolência, dançando pelo salão, parecendo estar rejuvenescida após o contato com Norma, preparada para abandonar o mundo lírico e se tornar uma cantora popular, moderna. O ponto alto da música é quando as duas juntam seus rostos em um mesmo plano, vislumbrando o além. A pose, típica de namorados e amantes, é forte. Os olhos das duas parecem não só desejar uma dupla de sucesso nos palcos, mas também a promessa de uma relação pessoal igualmente bem-sucedida.

Logo no primeiro número do filme, "Boneca de Piche", apresentado num espetáculo, a personagem de Emilinha Borba está travestida de homem e as duas estão com maquiagem escura na pele. Uma parte da letra canta: "Boneca de piche, é tu que me acaba / Sou preto e meu gosto / Ninguém me contesta". A conotação racial do número se torna mais evidente se confirmada a informação de que Cajado Filho, além de diretor de arte, era roteirista e responsável por estas cenas. Assim, se torna mais notável a diferença entre o primeiro número, farsesco, e o número em que Ciro Monteiro interpreta "Algodão", uma bela encenação da história dos negros no Brasil. É notável perceber que apesar de estar em um contexto teatral, a encenação é visivelmente cinematográfica e bem-feita.

Os dois números musicais que envolvem negros possuem uma sutil chave irônica. "Boneca de Piche" usa a técnica de pintar a cara de preto que já era bem antiga no teatro e no cinema e constantemente servia como pretexto para que atores brancos interpretassem personagens negras. A sua função principal dramática é marcar a elipse na cena da separação. Enquanto Norma parece preparada - aparentemente - para abandonar a relação, Sônia não consegue tirar sua máscara, ainda em estado de choque. Já "Algodão", ao mesmo tempo em que aborda a exploração escravista com uma rica direção de arte, cheia de detalhes e com a ajuda de muitos figurantes, apresenta uma bailarina (Eva Lanthos), com a câmera explorando seu corpo ao máximo em movimentos e erotismo, indicando o novo papel

---

<sup>220</sup> O que naturalmente não significa que é perceptível para todos.

do negro na sociedade brasileira: o de símbolo sexual. Isso a despeito de a bailarina ser branca... e húngara, nascida em Budapeste!!!

Se a questão racial é bem explorada nos números musicais dirigidos por Cajado Filho, fica ainda mais provável que o erotismo que cerca as duas protagonistas também tenha sido proposital, sendo de sua responsabilidade - ou de Moacyr Fenelon? – a introdução dessa camada de sentido na relação de Sônia com Norma.

As outras apresentações delas no palco do Regente acontecem ao som da marchinha “Você quer casar comigo?” e de “Devoção à Bahia”. Na primeira, Norma vestida como um menino do campo tenta conquistar a personagem de Sônia, caracterizada de colegial de saia curta. As letras, como os títulos já indicam, falam sobre tentativas de relacionamento, e todo o espetáculo que as duas protagonizam envolve bastante questões de sedução, em que uma das parceiras tenta conquistar a outra.

"Você quer casar comigo" apresenta uma divertida crítica aos relacionamentos heterossexuais, pautados por interesses financeiros e sociais. Sônia reclama do "rapaz impertinente" e afirma que "malandragem para mim não pega", mostrando-se bem interesseira: só se casa com "um milhão no banco e cheque ao portador". O filme deixa no ar, inclusive, se Sônia não está se casando com Sérgio apenas por seu dinheiro.

Não é só a escolha das músicas com letras que versam sobre relações presumidamente heterossexuais que acentua a leitura queer, já que elas são interpretadas por duas mulheres. A escolha dos figurinos deixa ainda mais evidente a relação de gêneros sendo subvertida e isso deve ser levado em consideração. Além disso, a mise-en-scène trabalha muito com olhares profundos durante os duetos das duas cantoras.

Nessa narrativa, encadeada pelas letras, é bastante sugerida a ideia de um romance entre as duas protagonistas ou ao menos uma relação emocional e sentimental muito profunda que perpassa sobretudo Sônia. Qualquer conexão heterossexual apresentada é bem menos profunda e desenvolvida do que essa relação entre Sônia e Norma, que certamente ultrapassa os limites do profissional. A única cena em que Sérgio e Sônia aparecem juntos como um casal é a do baile da Liga da Moralidade, uma divertida crítica interna. Não só porque o pai de Sérgio, líder

dos moralistas, tem uma amante<sup>221</sup>, mas também porque se aparentemente os moralistas não aceitam a relação do herdeiro com uma moça do teatro, ao menos esse antagonismo é claro, ao contrário de uma relação homossexual que nem sequer é cogitada.

No último número, "Tudo isso é Brasil", os problemas do filme chegaram ao fim: Norma e Sônia estão reunidas, o espetáculo garantido. Chamo a atenção para o fato de ser a única performance teatral em que Norma aparece vestida de mulher ao lado de Sônia. Será que o noivado desta é uma garantia da norma heterossexual, e a relação entre as duas passará a ser apenas profissional? Ou agora ela está ainda mais escondida, sob a égide de um casamento socialmente aceito (afinal, o noivo de Sônia é herdeiro enquanto o de Norma era casado) e as duas só conseguem ter um final feliz completamente às escondidas?

Ainda que o destino do casal lésbico seja indefinido, o final feliz ao menos deixa evidente a predileção do filme pela amizade e o companheirismo das duas. Se a questão queer está escondida no último dueto, algo de notável acontece: pela primeira vez elas estão em nível similar, com as mesmas roupas e sem um protagonismo natural na apresentação. Mesmo se um romance puramente sexual é abandonado ao fim, ao menos a amizade e o companheirismo das duas permanece como elo principal do filme.

#### **4.5- Uma relação queer e o silêncio da época**

A travestilidade no cinema brasileiro não era nenhuma novidade em 1948. Os atores teatrais que se vestiam de mulher eram conhecidos como transformistas e serviam como alívio cômico. O primeiro exemplo conhecido no cinema brasileiro é a participação do transformista Darwin na comédia **Augusto Aníbal quer casar** (1923, Luiz de Barros), como um objeto de galhofa dos amigos do protagonista. Augusto se apaixona pela "moça", apenas para descobrir a verdade no altar<sup>222</sup>.

<sup>221</sup> Uma crítica leve aos valores burgueses e moralistas era uma das principais características das comédias musicais brasileiras dos anos 1950.

<sup>222</sup> Cf. BARROS, Luiz de. *Minhas Memórias de Cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978. p. 71. ARAÚJO, Luciana Corrêa de. "Teatro popular e cinema hollywoodiano em **Augusto Annibal quer casar!** (1923)" IN *Anais de textos completos. XVIII Socine*. CATANI et al. São Paulo: Socine, 2015.

Sempre na comédia, a figura do ator que se vestia de mulher era relativamente comum na chanchada, geralmente em situações teatrais. Oscarito, por exemplo, se fantasiou de Rita Hayworth no filme **Gilda** (1946, Charles Vidor) em **Este mundo é um pandeiro** (1947, Watson Macedo), filme não-preservedo, o que deixa a cena para a imaginação. Em **Carnaval no fogo** (1949, Watson Macedo), Oscarito se vestia de Romeu e Grande Otelo de Julieta, parodiando a famosa cena do balcão do drama de Shakespeare. O recurso de homens vestidos de mulheres seria algo que a Atlântida iria explorar muito nas chanchadas seguintes<sup>223</sup>.

Porém, os números musicais entre Norma e Sônia não possuem uma veia cômica. Ainda que possa haver comicidade na corte de Norma vestida de homem, um certo flerte é perceptível a partir da brincadeira com as questões de gênero. É notável também que mesmo com a participação no elenco de dois comediantes que apostam nos diálogos (alguns de duplo sentido), nenhuma piada é veiculada sobre a versão masculina de Norma. A relação das duas, que aparece de forma bem clara, seja através dos olhares, da direção de atores ou ainda do figurino, ameaça estar enterrada de vez nos créditos finais, sendo transformada em poeira de estrelas.

Aparentemente não existe lugar na amizade entre Norma e Sônia para que a relação continuasse após o matrimônio de Norma. Sua participação em espetáculos teatrais enquanto noiva e futura esposa é algo que nem parece ser considerado como opção. O grande mote dramático de **Poeira de estrelas** é o término da relação entre as duas cantoras e a tentativa de superação profissional e pessoal de Sônia após o rompimento de Norma. Sônia fica destruída quando Norma decide abandoná-la para se casar com um homem e viver uma vida considerada socialmente digna, longe do mundo dos espetáculos.

A cena do camarim é significativa pelo uso excessivo do espelho (figuras 2 a 7, página 84). Norma consegue trocar de rosto facilmente, conseguindo representar aquilo que a sociedade deseja dela: uma moça feliz, branca, bem-arrumada e prestes a se casar com um homem. Já Sônia não consegue. Ela permanece ali, parada, completamente sem ação, encarando uma representação dela que não a agrada nem

---

<sup>223</sup> Como em **Aviso aos navegantes** (1950, Watson Macedo), **Barnabé, tu és meu** (1951, José Carlos Burle), **Carnaval Atlântida** (1952, Carlos Manga, José Carlos Burle), **A Dupla do barulho** (1953, Carlos Manga), **Entre de gaiato** (1959, J. B. Tanko), **Virou bagunça** (1960, Watson Macedo) e **Os Dois ladrões** (1960, Carlos Manga).

um pouco. Sônia é forçada, naquele instante, a olhar para si e decidir quem ela quer ser, qual imagem criar para ela.

Se a travestilidade em **Poeira** chama a atenção por não ser usada de forma estereotipada ou cômica, outras questões ligadas à homossexualidade saltam aos olhos. Emilinha Borba e Lourdinha eram grandes estrelas da rádio, movimentando fãs-clubes que contavam com muitos homossexuais em um raro espaço de sociabilidade gay<sup>224</sup>. E é de se imaginar que boa parte dos espectadores do filme era composta de fãs das cantoras. Não só isso, mas também chama a atenção os cinco bailarinos que participam do número "Bahia com H" (figuras 18 e 19), pois eram artistas que exibiam trejeitos homossexuais que participavam do mundo de espetáculos que **Poeira** representa.



Figuras 18 e 19: bailarinos no número "Bahia com H".

Em 1948 (e antes), os homossexuais eram mais aceitos nos círculos artísticos das principais metrópoles e não só os cinco bailarinos provavelmente eram gays, mas visivelmente parecem ser gays, seja pela aparência ou pelos movimentos durante a dança. Eles estavam de certo modo representando os homossexuais que participavam do cinema e do teatro - como Cajado Filho. O uso de bailarinos como auxiliares de cantoras seria usado cinco anos mais tarde por Howard Hawks no número musical "Anyone here for love?" de **Os homens preferem as loiras** (*Gentlemen prefer blondes*, 1953), que em pouco tempo virou filme cult entre os gays, não só nos EUA mas em todo o mundo<sup>225</sup>.

<sup>224</sup> Cf. GREEN, 2000 [1999], p. 270-272.

<sup>225</sup> Ainda que os bailarinos do filme de Hawks fossem muito mais musculosos, talvez apresentando as peculiaridades de cada comunidade homossexual. O diretor alemão Rainer W. Fassbinder fez uma homenagem ao filme e ao número quando Briggite Mira canta uma versão de "Diamonds are a girl's best friend" no seu telefilme **Como um pássaro no fio** (*Wie ein Vogel auf dem Draht*, 1975).



É perceptível que a relação entre as duas protagonistas ultrapassa a mera amizade ou parceria profissional. É uma relação queer que está em jogo e é o tema principal do filme. Apesar disso, é interessante como ela é também alvo de contestação, já que, ao final, Sônia termina com um namorado e em sua última apresentação ambas estão vestidas como mulheres, deixando para trás o passado de confusão de gêneros.

Pena que não possamos entender como o filme foi visto e entendido por mulheres - especialmente as que gostavam de outras mulheres - para que pudéssemos ter uma noção do quanto esta leitura queer poderia ter sido interpretada, sugerida, aceita ou rejeitada. Sabemos que os críticos da época não estavam nem mesmo dispostos a levar em consideração qualquer leitura assim complexa do filme.

A amizade e a relação entre as duas protagonistas, tema principal do filme, não recebe menção nas matérias ou críticas de jornais e revistas. O que é relevante, tendo em vista que eram raros - e continuam sendo - os filmes protagonizados por mulheres e que investigam relações, de amizade ou de natureza romântica, entre elas. Talvez fosse algo que os cronistas e redatores da época não quisessem ver ou não prestavam atenção, limitando-se a comentar os números musicais e a criticar habilidades dramáticas de cantores e cantoras. Mas a pesquisa contemporânea não pode mais ignorar a existência desses elementos no filme.

O que nos leva a concluir que nunca podemos ter a noção completa de um filme apenas pelos relatos públicos de crítica e de produção. Considerando que grande parte do cinema realizado no Brasil até 1950 está perdida, esta é uma grande tragédia e nos faz pensar se não foram produzidos mais filmes com características queer - entre outras - e que podem ter sido ainda mais ousados do que **Poeira de estrelas**.

## Capítulo 5- Reacendendo a Brasa dormida: a relação heterossexual na imprensa e a construção de um tipo queer no cinema brasileiro

**Brasa dormida (Braza dormida, 1929, Humberto Mauro)** foi um dos principais filmes silenciosos da carreira do diretor mineiro. Penúltima produção do chamado Ciclo de Cataguases, o filme explicita a relação de Humberto Mauro com Adhemar Gonzaga<sup>226</sup>, contendo algumas cenas filmadas no Rio de Janeiro e um ar muito mais moderno se comparado com **Tesouro perdido (Thesouro perdido, 1927)**, seu filme anterior<sup>227</sup>.

Escolhemos analisar não só o objeto fílmico, mas também a repercussão que o longa teve na imprensa durante sua produção e nas várias fases de lançamento no circuito cinematográfico. Tal procedimento é realizado com o intuito principal de mostrar que para os críticos e jornalistas da época era importante a ideia de um romance como peça central no filme, auxiliado por uma estética da fotogenia.

O que percebemos, porém, é que em nenhum momento a trama parece girar em torno do casal principal, Luiz e Anita. Tal quebra de expectativa pode ter sido um dos motivos da repercussão menos entusiasmada do que a esperada por parte da crítica na época da estreia. Ao contrário, a relação que mais floresce no filme é entre Luiz e Máximo, seu melhor amigo e empregado na usina. Este, por sua vez, tenta fugir de uma relação violenta com Pedro, identificado no crédito como seu padrasto, mas cuja relação familiar permanece vaga. É a partir principalmente deste triângulo amoroso inesperado – Luiz, Máximo e Pedro – que vai surgir a trama e o clímax do filme.

Antes de mais nada, é necessário ressaltar que existe mais de uma versão conhecida do longa. A descrição de enredo feita abaixo e toda a análise que se sucede é baseada na versão lançada em DVD pelo Centro Técnico Audiovisual (CTAv)<sup>228</sup>, em 2014. A Universal, distribuidora do filme em 1929, também promoveu alterações antes de seu lançamento comercial no cinema. Anos depois, "Humberto reconstruiu a obra

---

<sup>226</sup> Gonzaga foi um importante produtor, diretor e crítico carioca. Ele foi o criador e editor de *Cinearte*, revista que existiu entre 1926 e 1942 e foi uma das mais importantes de sua época. Em 1929 ele também lançaria seu primeiro filme como diretor, **Barro Humano**, dado como perdido atualmente.

<sup>227</sup> Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo, Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

<sup>228</sup> O Centro Técnico Audiovisual é um dos maiores arquivos audiovisuais do país. É um órgão ligado à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, agindo como o responsável legal pelo acervo dos extintos INCE, INC e Embrafilme.

como achava que devia ser e provavelmente não coincidindo mais com o que fora em 1928<sup>229</sup>.

Em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, Paulo Emílio Salles Gomes indica que estudou o filme em uma versão em 16mm, feita a partir de uma cópia obtida pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), com o subtítulo **Flagrantes da vida mineira**. Ele ainda indica a existência de uma outra cópia em 35mm, em mau estado de conservação, que teria sido doada para a Fundação Cinemateca Brasileira, por Agenor Cortes de Barros, antigo presidente da Phebo Brasil, a produtora do filme. Esta versão, diferente da estudada por ele, e que, comenta, "evidentemente não é a comercial", seria posteriormente restaurada no laboratório da Cinemateca Brasileira.

Aparentemente a cópia que aqui estudamos se assemelha à analisada no livro, porém não possui um subtítulo e ainda possui uma nova cartela apresentando os atores. Para Carlos Roberto de Souza, que auxiliou Paulo Emílio e hoje orienta o presente trabalho, além de ter sido por muitos anos o Curador do Acervo da Cinemateca Brasileira, "a origem da cópia do CTAv é um nitrato duplicado pelo Humberto no laboratório do INCE" e que provavelmente é uma cópia feita por Mauro a partir da versão da Universal, da qual retirou ao máximo as intervenções e mudanças feitas pela distribuidora na época do lançamento<sup>230</sup>.

Além dessas versões, o filme foi lançado em DVD pela Funarte, em 2002. Apesar de ter a mesma ordem de cenas e planos da versão estudada aqui, existe uma grande perda de informações do lado esquerdo do quadro, provavelmente fruto da copiagem com janela sonora do material original silencioso.

### **5.1- Descrição do filme**

**Brasa dormida** começa com um intertítulo: "O Rio de Janeiro, a grande metrópole brasileira, maravilhosa colmeia humana em que o ruído do trabalho se casa ao burburinho dos prazeres". Uma panorâmica mostra o centro da antiga capital federal com seus parques e prédios ao fundo. Pouco movimento humano é visto.

---

<sup>229</sup> GOMES, 1974, op. cit., p. 219. As outras citações e informações a respeito das diferentes versões são da mesma fonte, salvo menção.

<sup>230</sup> SOUZA, Carlos Roberto de. E-mail enviado ao autor em 8 de agosto de 2015.

Outro intertítulo: "Na Capital, Luiz Soares, um estroina incorrigível, mandava polir os sapatos".

Luiz Soares talvez fosse uma versão mais palatável para o nome do ator que interpreta a personagem, Luiz Sorôa. Ele se veste impecavelmente: terno, chapéu panamá e belos sapatos, que merecem um plano detalhe ao serem engraxados. Porém, sua carteira revela guardar pouquíssimo dinheiro.

Em seguida, planos de esquinas movimentadas da região central carioca, onde Luiz se recosta para ler o jornal em busca de meios de ganhar dinheiro. Sua decisão é ir até o Jockey Clube apostar no turfe. Entre as figuras elegantes e exaltadas do público<sup>231</sup>, ele fica um tanto reservado em suas reações. Perde a aposta e permanece nas arquibancadas, desolado, quando todos já as abandonaram.

Outro intertítulo nos conduz ao "luxuoso palacete do Sr. Carlos Silva (Cortes Real), importante usineiro de açúcar". Dentro da mansão, o Sr. Silva, sentado numa poltrona, tenta resolver problemas comerciais enquanto a filha, Anita (Nita Ney), exercita-se ao piano. Ele diz que "o atual gerente não me serve, tenho que despedi-lo e arranjar-lhe um substituto". Após um intertítulo que anuncia a usina de açúcar como "centro colossal de atividade e trabalho", vemos uma imagem campestre que parece fixa. Uma pequena e modesta casa serve de centro administrativo. O gerente Pedro Bento (Pedro Fantol) é despedido pelo usineiro. Em seguida, comunica aos homens com quem mora: "Vocês continuam na Usina, mas fiquem sabendo que estarão sempre debaixo das minhas ordens". Estes empregados antigos são Máximo (Máximo Serrano) e a personagem sem nome de Rosendo Franco – que nas próximas menções chamaremos de Rosendo –, cuja característica é estar sempre bebendo.

Um flashback de Luiz nos revela que seu pai o expulsou de casa, por preferir a diversão aos compromissos da vida adulta, e lhe nega terminantemente qualquer ajuda financeira. Ele, sentado em um parque, presta atenção a um homem mais velho que o aborda para pedir um fósforo. O olhar do senhor fixa as pernas de uma moça que passa e, em seguida, ele faz um comentário jocoso para Luiz. Após uma troca de palavras, o velho vai embora e o rapaz lê num jornal deixado sobre o banco um anúncio de emprego na usina de Carlos Silva.

---

<sup>231</sup> Composta por amigos e conhecidos mineiros de Humberto Mauro que na época das filmagens moravam no Rio de Janeiro.

Durante a entrevista de emprego, Anita entra no escritório e pede para o pai consertar o balanço. Luiz prontifica-se e logo surge uma aproximação entre os dois. Durante os trabalhos na usina surge outra relação: Luiz e Máximo. Além dos trabalhos de gerente, Luiz também se caracteriza como responsável por "embelezar o lugar", segundo as palavras de Carlos Silva. Em conversa de Luiz com Anita, num jardim florido, Máximo aparece, um tanto comedido, e Luiz o apresenta como "meu companheiro de serenatas e o maior amigo que tenho aqui". Anita aponta para um canto do jardim e alerta: "quero muito cuidado com esta roseira: fui eu quem a plantou...". Em seguida, ela faz um convite para o melhor amigo de Luiz: "Não se esqueça de ir logo à noite lá em casa, ouvir rádio". A cena explicita que Luiz já é um habitué da casa grande e não precisa de convite.

Aos vinte e seis minutos do filme, aparece um tanque de melado fervente, que pode provocar "morte horrível" – prenúncio de algo que será decisivo no conflito final. A próxima cena acontece no barraco compartilhado por Máximo, Pedro e Rosendo. Quando Máximo chega, recebe uma bronca de Pedro, que o puxa pelos cabelos e o sacode. Logo após mostrar sua superioridade com relação a Máximo, Pedro começa a escrever uma carta.

Luiz, sentado em seu quarto, começa a ler uma passagem do seu diário. Em um dia bucólico, ele está no campo ouvindo vitrola, brincando e conversando com Anita. A câmera está posicionada de frente para uma árvore e os dois andam para trás dela. Neste momento, Máximo bate na porta do quarto de Luiz para lhe fazer uma visita. Quando os dois se sentam para conversar, um intertítulo indica: "Outra página inesquecível do diário do Luiz". Voltamos para o mesmo local do piquenique<sup>232</sup>, onde Luiz e Anita continuam a brincar. Desta vez, os dois se olham por muito tempo, até que se beijam. Antes do ato, insere-se um plano detalhe, sugestivo, de uma cobra. Após o beijo, um plano revela Pedro que observa a cena, ser sem visto pelo casal (o que invalida a descoberta e possivelmente toda a cena como uma passagem do diário). A cobra, porém, é percebida e Luiz saca um revólver e mata o réptil. Em seguida, Pedro é mostrado novamente escrevendo a carta. No plano seguinte, o usineiro Carlos lê uma carta, que presumimos ter sido enviada pelo ex-funcionário. Comenta com a filha: é a "décima carta que recebo sobre o teu namoro", e decide

---

<sup>232</sup> Não é possível saber ao certo se é o mesmo dia da passagem anterior, porém as roupas das personagens são similares.

enviar a moça de volta para o Rio de Janeiro, pois "isto, aqui no interior, é um escândalo". Revela-se contrário ao casamento da filha com Luiz: "Apesar de ser trabalhador, não sei quem ele é. Não lhe conheço a família", sentencia.

O casal de namorados prepara-se para a separação. Luiz vai até o amigo Máximo e comenta: "a pequena parte amanhã. Temos que fazer uma última serenata, vamos?". Enquanto Luiz é chamado para resolver algum serviço, Máximo reflete sobre o convite, e lembra da coça que levou de Pedro. Apesar disso, concorda em participar. Portando uma boina e outros trajes mais adequados para um outono europeu do que para a roça mineira, Luiz faz a serenata na janela de Anita, acompanhado pelo companheiro. Uma montagem paralela mostra Pedro esperando Máximo. Luiz sobe pela janela, dá um beijo de despedida em Anita que veste uma fina camisola, e vai para casa conversando com Máximo. Depois de um longo diálogo entre os dois, sem nenhum intertítulo, Máximo volta para seu barraco.

Pedro havia preparado uma armadilha e acorda quando o rapaz entra pela janela. Pedro o abusa física e moralmente, dando-lhe socos e quebrando seu objeto favorito, o violão. Com a boca sangrando, Máximo avisa Rosendo: "se você disser a alguém o que se passou lá em cima, eu o mato". Enquanto isso, Luiz, sentado em seu quarto, fuma cachimbo e pensa na vida.

No dia seguinte, os dois amigos se encontram no jardim e após algumas frases, Luiz comenta: "conto sempre contigo" e lembra que eles têm de visitar Anita na cidade quando do aniversário dela.

Anita diz ao pai que deseja celebrar seu aniversário fazendo uma festa com as amigas. O filme corta rapidamente para a festa, que acontece no Rio de Janeiro, e Luiz e Máximo indo de automóvel à cidade. Luiz e Anita se reencontram e ele a presenteia com uma rosa da roseira plantada e cuidada por ele – "uma rosa que tem um pouco de nós dois", diz Luiz.

De volta à fazenda, um grande estrondo é ouvido. Pedro, o ex-gerente, é acusado por Luiz de dinamitar a chaminé da usina. Carlos e Anita, alertados da situação, voltam ao interior, e lá encontram Luiz e Pedro brigando dentro do galpão onde fervem os tanques de melado. Na intensa luta, Pedro morre e Luiz sai ileso. Para completar o sucesso do protagonista, Carlos descobre que Luiz é "filho de um velho colega e amigo meu". Luiz e Anita enfim se casam e partem para a lua-de-mel, sob o olhar atento de Máximo e outros companheiros.

## 5.2- A recepção crítica de *Brasa dormida*

**Brasa dormida** foi um dos filmes mais esperados de 1928, a julgar pela atenção que, durante todo o ano, lhe dá *Cinearte*. Durante sua produção, destaca-se que o filme alcançaria o ideal de um cinema de qualidade como visto por Adhemar Gonzaga e companheiros. Era um filme preocupado com questões de enredo, fotogenia, cenários luxuosos, paisagens exuberantes e modernas, além de possuir personagens bem caracterizadas - o galã, a mocinha, o vilão, o coadjuvante, o cômico, entre outros. Era esse o cinema exaltado por *Cinearte* e seus seguidores, ao contrário dos filmes naturais, cinejornais e curtas-metragens, que formavam a maior parte da produção nacional<sup>233</sup>.

A fotogenia representava uma importante função no sucesso dos filmes e sua definição foi aprimorada por Louis Delluc e Jean Epstein. No final dos anos 1920, os filmes conquistavam uma maior independência dos intertítulos, ao mesmo tempo em que aprimoravam as técnicas visuais. Segundo Eduardo Geada, Delluc acreditava que a fotogenia poderia "desvendar determinadas características da realidade que não são percebidas ao olho nu"<sup>234</sup>. Assim, apenas as coisas naturais podem ser fotogênicas, o cinema apenas as revela. Geada explica que para Epstein "são as dimensões do tempo e do movimento que dão a aparência de vida aos seres e aos objetos registrados pelo filme", e que "a verdade é indispensável à beleza das imagens", concluindo que "inseparável de sua qualidade estética, a imagem fílmica apresenta-se como uma espécie de catalisador psíquico e moral que o realizador não pode ignorar, porque aí reside a *inteligência do cinema*"<sup>235</sup>.

---

<sup>233</sup> A situação é muito comum em toda a trajetória do cinema brasileiro: os curtas-metragens não somente superaram os longas-metragens em quantidade de produção, mas por muitos anos também tiveram maior número de exibições do que os longas, apesar de geralmente ficarem à margem da história.

<sup>234</sup> GEADA, Eduardo. *Os mundos do cinema: modelos dramáticos e narrativos no período clássico*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998, p. 199. "Percebidas ao olho nu" é uma adaptação brasileira para "percebíveis à vista desarmada".

<sup>235</sup> GEADA, 1998, *ibidem*. O grifo é do autor.

Porém, é importante ressaltarmos aqui que o conceito de fotogenia como trabalhado e difundido pelos redatores de *Cinearte* e seus seguidores se difere daquele originalmente criado por Epstein e Delluc, perdeu sua "imprecisão", como define Fabricio Felice<sup>236</sup>. Para os intelectuais brasileiros, a fotogenia passa a ser sinônimo de boa aparência, algo alcançado quando os rostos são bem fotografados. Como aponta Ismail Xavier, o conceito se transforma "de atributo poético em conceito epidérmico"<sup>237</sup>.

Muitas análises em *Cinearte* valorizavam esta ideia de fotogenia. Somente na página 28 da edição 286 (19 de agosto de 1931) descobrimos que o elenco de **Página de escândalo** (Scandal sheet, 1931, John Cromwell) é "coeso e profundamente fotogênico", que Danny O'Shea é "muito fotogênico" em **O amoroso errante** (The vagabond lover, 1929, Marshall Neilan), que **Tentação de luxo** (The easiest way, 1931, Jack Conway) é um "filme fotogênico, agitado, moderno e bem feito" e que Dorothy Mackaill em **Escrava do passado** (Once a sinner, 1931, Guthrie McClintic) está "fotograficamente mal cuidada" e que seus admiradores "talvez se desiludam com ela neste filme. Mas a culpa é da fotografia mesmo".

É nesse contexto que devemos analisar as várias fotografias de Luiz Sorôa e Nita Ney que foram amplamente divulgadas por *Cinearte* e regularmente publicadas em vários jornais cariocas e paulistas em 1928 e 1929. A tentativa de criar um sistema de estrelas no Brasil ao modo hollywoodiano fica perceptível também nas muitas notas publicadas a respeito das filmagens e da vida privada – real ou fictícia – dos artistas. Um texto de *O Jornal* exemplifica esse tipo de notícia a respeito de **Brasa dormida**, classificado como uma "superprodução (...) com *scenários* e artistas exclusivamente nacionais"<sup>238</sup>:

Esta película representa um ingente e louvável esforço, que deve receber o apoio moral e financeiro de todos os bons patriotas, pois representa o primeiro grande passo dado para o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, que precisa apenas do concurso de todos os bons cidadãos para alcançar um lugar de destaque entre as suas congêneres estrangeiras.

<sup>236</sup> FELICE, Fabricio. "A apoteose da imagem" - *Cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club*. São Carlos: Dissertação defendida na Universidade Federal de São Carlos, 2012, p. 119.

<sup>237</sup> XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, p. 179.

<sup>238</sup> "Braza Dormida!" IN *O Jornal*, 16 de fevereiro de 1929, p. 13. *Scenario* indicava roteiro na época, mas a utilização do plural deixa dúvidas se não diz respeito às paisagens e cenários do filme. Excepcionalmente, preferimos manter a grafia original neste caso.



Com um entrecho interessante, bem interpretado por Nita Ney, uma senhorita que deu provas de ser dotada de uma alma de artista e de um palmozinho de rosto adorável; Luiz Serôa [sic], um galã que se tornará, sem dúvida, querido do público e especialmente das moças, devido ao seu físico simpático; Máximo Serrano, que não teme confronto com qualquer artista estrangeiro pela naturalidade com que trabalha; Pedro Fantol, que faz um vilão esplêndido e vários outros bons elementos que prestaram o seu valioso concurso para dar realce a esta produção, cuja direção foi confiada a Humberto Mauro, que nos deu uma amostra da sua competência neste cargo difícil.

Após quatro exhibições especiais em três cidades, a estreia comercial do filme aconteceu ao quarto dia do mês de março de 1929 no Pathé-Palace, uma das suntuosas salas do Quarteirão Serrador, que abrigava os cinemas de maior prestígio da capital federal. Em uma época em que os filmes saíam de cartaz alguns dias após a estreia, o longa brasileiro permaneceu no Pathé-Palace por uma semana. Foi imprescindível para isso o fato, muito raro na época, de haver sido lançado por uma *major* americana, a Universal, possuidora de recursos fartos de publicidade. Alguns dos principais jornais cariocas fizeram questão de noticiar o sucesso do lançamento. A foto de uma sala lotada, provavelmente enviada pela distribuidora, foi estampada por vários jornais no dia 6 de março, como o *Correio da Manhã* e *O País*<sup>239</sup>. O comunicado de imprensa foi reproduzido nos periódicos de forma praticamente idêntica. A versão mais extensa publicada em *O País* sugere que a divulgação intensa de *Cinearte* tenha sido responsável pela casa lotada:

Teria sido a curiosidade? Teria sido que a exibição realizada há tempos no Club dos Bandeirantes lhe espalhasse a fama? Teria sido a intensa propaganda feita pela *Cinearte* e outros jornais e revistas? Teriam sido as belas fotografias dos simpáticos artistas expostas à porta do cinema Pathé-Palace e em diversas vitrines de lojas desta cidade? Não sabemos, mas fosse o que fosse, o fato é que mais de meia hora antes da abertura do Pathé-Palace, o público abarrotava a sua sala de espera e enchia a calçada da Cinelândia.

Ao apagar das luzes para dar início à exibição da primeira sessão pública de **Brasa dormida**, não havia um camarote, nem uma poltrona vazia e muitos espectadores tiveram que ficar de pé, enquanto outros retiraram-se por falta de lugar. A fotografia que estampamos em outro lugar, corrobora a veracidade desta nossa asserção.

E o filme agradou em cheio, várias cenas merecendo as palmas e os aplausos de muitos dos presentes, notando-se na maioria da assistência um semblante satisfeito pela lídima vitória alcançada.

A Phebo-Brasil Film, produtora de **Brasa dormida**, a Universal Pictures do Brasil S. A., distribuidora do filme no Brasil e os proprietários e a gerência do cinema Pathé-Palace agradecem desvanecidos a espontaneidade com que o público dispensou o seu apoio a este filme brasileiro e, a continuar

<sup>239</sup> *Correio da Manhã*, 6 de março de 1929, p. 4: "1ª sessão da estreia de **Brasa dormida**, no Pathé-Palace, em 4 de março"; *O País*, 6 de março de 1929, p. 7: "A estreia de **Brasa dormida**".

assim, podemos bradar em alto e bom som, que a cinematografia nacional, tornar-se-á, em breve, uma realização.<sup>240</sup>

Não temos, infelizmente, acesso a números de espectadores ou de renda do filme e nos resta acreditar nos jornais, mas com cautela, porque as notícias eram reproduções de comunicados de imprensa do setor de publicidade da Universal ou cópias de artigos entusiasmados de *Cinearte*. A revista, certamente a principal entusiasta do filme, ao fazer uma revisão de 1928 na coluna “Cinema Brasileiro”, aponta que o longa fez um “sucesso extraordinário” e obteve “êxitos sem precedentes”, com a estreia batendo o recorde “de bilheteria até hoje registrado com qualquer outro filme e de qualquer procedência. Fato este que comentaremos mais provadamente no próximo número”<sup>241</sup>.

Na semana seguinte, Pedro Lima celebra que, “durante a semana de sua exibição no Pathé-Palace, não se falou noutra coisa”<sup>242</sup> e afirma que foi o filme mais visto em toda a semana, competindo com **Rasputin e as mulheres** (Rasputins Liebesabenteuer, 1928, Martin Berger), **Entre o pecado e o amor** (His private life, 1928, Frank Tuttle), estrelado por Adolphe Menjou, **Me leva pra casa** (Take me home, 1928, Marshall Neilan), com Bebe Daniels, e especialmente **Anna Karenina** (Love, 1927, Edmund Goulding), parceria de Greta Garbo e John Gilbert que inaugurava o cinema Palácio Teatro. O sucesso teria sido tão grande que foi o mais visto também na segunda semana, como parte do programa montado no cinema Ideal.

Não podemos esquecer que, para *Cinearte*, interessava muito o êxito de **Brasa dormida**, especialmente naquela época em que Adhemar Gonzaga e companheiros começavam a pensar no lançamento de **Barro humano** e buscavam preparar terreno para a carreira do longa realizado pelos jovens quadros da revista. De qualquer maneira, o filme continuou em cartaz em alguns cinemas de bairro no Rio de Janeiro durante o mês de março e início de abril, mas não atingiu a repercussão que teria **Barro humano**, que alcançou exibição internacional na Argentina e em Portugal.

Ao contrário da cobertura carioca, onde a publicidade funcionou tão freneticamente que fotos dos principais artistas do filme constantemente apareciam

<sup>240</sup> *O País*, 1929, ibidem.

<sup>241</sup> LIMA, Pedro, 1929a, “Cinema Brasileiro” IN *Cinearte*, 20 de março de 1929, p. 31.

<sup>242</sup> LIMA, Pedro, 1929b, “Cinema Brasileiro” IN *Cinearte*, 27 de março de 1929, p. 4.

nos jornais, com praticamente todo o elenco tendo seu retrato estampado, nos jornais paulistas pesquisados encontramos apenas uma foto de Nita Ney - na edição de 20 de janeiro de 1929 do *Correio Paulistano*. No *Diário Nacional*, na coluna “Os filmes que veremos”, encontramos duas notas a respeito do filme. Uma sobre o grande êxito obtido no Rio, onde “o público carioca dispensava uma verdadeira consagração ao filme nacional (...), as enchentes das primeiras noites se reproduziram pela semana adentro”. A outra, uma peça de literatura patriótica: “com Nita Ney brilham, nessa película, os predicados da raça brasileira, dessa raça genial que tão bem sabe amoldar-se aos mais finos labores”<sup>243</sup>. Não deixa de ser notável também que grande parte das notas encontradas limitam-se à sinopse, inclusive contando em detalhes a luta final entre o bem e o mal, naturalmente vencida pelo herói, como em qualquer filme que se desejasse decente e moral.

Mas nem todos compartilhavam essa euforia. No *Diário Nacional* de 20 de fevereiro de 1929, poucos dias antes da estreia nacional, ao lado da coluna “Os filmes que veremos”, contendo elogios típicos da máquina de publicidade, Paulo Duarte, assinando apenas “Saulo”, lança a provocação: “Eu acho que essa **Brasa dormida** deveria continuar dormindo”<sup>244</sup>. Em 5 de abril, dois dias depois da estreia no cine República, ele escreve “Farmácia e Drogaria”, onde afirma se tratar de um “filme detestável”<sup>245</sup>. Conforme já notou Paulo Emílio no capítulo dedicado ao filme em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, bastava ler nas entrelinhas para ver que a recepção ao filme não tinha sido realmente das melhores entre os críticos e os articulistas de cinema paulistas, o que não impedia que os comunicados falassem coisas boas, lembrando que o filme era um sucesso de público e sinalizando na produção um início para a excelência do cinema brasileiro.

Para mostrar imparcialidade, admitiam não se tratar de uma fita perfeita, e que possuía falhas, mas como a crítica de *Selecta*, reproduzida na revista *Fon-Fon*, afirma, “não precisamos apontar-lhe aqui os senões. Os mesmos realizadores serão os primeiros a notá-los e a corrigi-los em futuras produções”. A mesma crítica ressalta que “há grande necessidade de evitar filmagens em interiores com luz natural” pois “o filme nacional não precisa *abusar* do interior, pois que a natureza brasileira é o seu

<sup>243</sup> *Diário Nacional*, 13 de março de 1929, p. 7. As duas notas estão na mesma coluna. A primeira tem o título de “**Brasa dormida** no Rio” e a segunda de “**Brasa dormida**”.

<sup>244</sup> SAULO, “Fita Nacional” IN *Diário Nacional*, 20 de fevereiro de 1929, p. 7.

<sup>245</sup> SAULO, “Pharmacia e Drogaria” IN *Diário Nacional*, 5 de abril de 1929, p. 7.

melhor cooperador”<sup>246</sup> [grifo original]. A revista não tinha o costume de dar cotação para os trabalhos nacionais, afirmando no texto que “para nós, ela foi *boa*” [grifo original] com o duvidoso e elusivo complemento de

pelo que ela vale em si e dentro do meio em que se organizou. Compará-la com o que nos manda uma indústria farta de recursos seria falta de senso. Estar aqui a tomar atitudes pedantes, dizendo o que se devia fazer por *isto* e por *aquilo*, é uma atitude que nos não serve por demasiadamente estulta.

Ainda assim, só o fato da revista ter reservado praticamente duas páginas inteiras ao filme já demonstra a importância do lançamento. Comentários como este apareceriam em toda a imprensa carioca e paulista. Poucos textos se revelaram efetivamente críticos, apontando falhas específicas ou elogiando detalhes da produção. Contentavam-se em reproduzir textos da Universal e a louvar o sucesso crescente da cinematografia nacional.

O longa de Humberto Mauro obteria um sucesso a longo prazo, provavelmente imprevisível pelos jornalistas da época, que encaravam o filme mais como um prenúncio de uma futura produção nacional de qualidade do que como um grande filme em si. Como informa Rodrigo Castello Branco em seu estudo sobre **Barro humano**<sup>247</sup>, estreado em junho de 1929, **Brasa dormida** ficou em terceiro lugar numa votação patrocinada pelo *Jornal do Brasil* para escolher os melhores filmes lançados no Brasil em 1929. Obteve 12.941 votos, perdendo apenas para **Barro humano**, que obteve 19.370 votos e **Divina dama** (*The divine lady*, 1929, Frank Lloyd), vencedor com 19.707<sup>248</sup>. Se confiarmos na imparcialidade de tal pleito, e ainda que imaginemos que ocorreu certa campanha de votos entre os realizadores e apoiadores dos filmes nacionais, **Brasa dormida** obteve uma grande repercussão junto ao público. De qualquer forma, sua influência foi inegável. Paulo Emílio anota que, em uma entrevista para *Cinearte*, José Medina declarou ter revisto **Brasa dormida** quatro vezes enquanto se preparava para filmar **Fragmentos da vida** (1929)<sup>249</sup>.

Encontramos nos anos seguintes provas de que a força do filme se manteve, sendo considerado uma das principais realizações de Mauro e geralmente destacada em reportagens sobre a filmografia do cineasta. A revista *Fon-Fon*, comemorando seu

<sup>246</sup> *Fon-Fon*, 16 de março de 1929, p. 68 e 70. A citação seguinte é da mesma crítica.

<sup>247</sup> CASTELLO BRANCO, Rodrigo. *Barro humano*. Monografia do curso de graduação em Comunicação Social – habilitação cinema da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro apresentada em 2010.

<sup>248</sup> CASTELLO BRANCO, 2010, op. cit. p. 41.

<sup>249</sup> GOMES, 1974, op. cit., p. 179.

cinquentenário na edição de abril de 1957, fez um panorama da história do cinema, coroado com uma lista dos melhores filmes de cada nacionalidade. Ao falar do Brasil, faz um panorama de 13 filmes, da Cinédia à Vera Cruz (a Atlântida foi representada pelo drama **Amei um bicheiro**) que começava com **Brasa dormida**, único filme silencioso dirigido por Humberto Mauro citado<sup>250</sup>.

### 5.3- Os romances em *Brasa dormida* e possíveis leituras queer

É importante notarmos a atenção dada ao par romântico principal nos anúncios e matérias anteriores ao lançamento do filme. Nem Luiz Sorôa nem Nita Ney eram estrelas ou tinham alguma experiência em cinema antes da realização de **Brasa dormida**, o que impulsionou uma massiva propaganda de apresentação dos dois rostos e nomes através do ano de 1928. A ação foi promovida pela Phebo Brasil Film e pela Universal, que possuía vasta experiência no assunto, além de ter sido encampada por *Cinearte*, que por sua vez impulsionou a publicação de várias poses dos artistas nas páginas dos jornais cariocas.

Era impensável para um filme da época que pretendesse se levar a sério com a crítica e especialmente com o público abrir mão de seu galã principal e de sua estrela feminina. Paulo Emilio demonstra em seu estudo sobre Humberto Mauro a importância que os cronistas de *Cinearte* davam para a escolha de uma atriz principal, algo a que Mauro não conseguiu dar a máxima atenção<sup>251</sup>. O romance era algo que deveria ser levado a sério na hora da preparação do filme, a exemplo das produções estrangeiras. Não à toa, Pedro Lima destaca ao tentar valorizar **Brasa dormida** em sua análise: “É um bom filme. Tem um roteiro aceitável. Sequências amorosas”<sup>252</sup>.

<sup>250</sup> *Fon-fon*, abril de 1957, p. 76. Os filmes considerados como "grandes feitos nacionais" são apresentados na seguinte ordem: **Brasa dormida**, **Limite**, **João Ninguém** (1936, Wallace Downey), **Barro humano**, **Favela dos meus amores** (1935, Humberto Mauro), **Simão, o caolho** (1952, Alberto Cavalcanti), **Uma pulga na balança** (1953, Luciano Salce), **O cangaceiro** (1953, Lima Barreto), **Amei um bicheiro** (1952, Jorge Ileli, Paulo Wanderley), **O canto do mar** (1953, Alberto Cavalcanti), **Rio, 40 graus** (1956, Nelson Pereira dos Santos), **Bonequinha de seda** (1936, Oduvaldo Vianna) e **Grito da mocidade** (1936, Raul Roulien).

<sup>251</sup> GOMES, 1974, op. cit., Cf. p. 209-216. Em partes, por problemas na escalação do elenco. Nita Ney entra no filme com as filmagens já iniciadas, substituindo Tamar Moema, que precisou abandonar o longa após contrair uma doença.

<sup>252</sup> LIMA, Pedro, 1929b, op. cit., p. 5.

Pedro Lima também tece alguns comentários interessantes, criticando várias questões relativas às cenas românticas: “Luiz Sorôa foi o mais prejudicado. Pela fotografia e pela direção. Foi fotografado sempre de cabeça baixa, esteve sempre sem direção. Mesmo nas cenas de amor, foi Nita quem assumia a primazia de todos os gestos”<sup>253</sup>. Aponta também que “Sorôa ainda pode dar muito melhor do que deu. É preciso ter mais propriedade no seu guarda-roupa”, comentário que remete aos figurinos um tanto esnobes do galã.

Quanto a Nita Ney, Pedro Lima diz que ela “tem temperamento de artista. Ela sabe exprimir sentimento com sinceridade. Sem exagero...”, mas que “foi igualmente prejudicada pelos apanhados de câmera. Não cuidaram dos seus ângulos. Não a fotografaram senão do lado direito, o seu pior ângulo. Não nos mostraram nenhum *close up* seu, nem nenhum apanhado de frente”.

Como percebemos por estes comentários do crítico de *Cinearte*, Mauro parece não ter realmente se preocupado muito com a dramaturgia romântica do casal, inclusive na filmagem da estrela, numa época em que a fotogenia, como entendida no Brasil, exercia um importante papel na avaliação de um filme. Suas poses e sua relação com Luiz acabam sendo prejudicadas, e o resultado é que a paixão do casal não parece verdadeira.

A impressão de que o galã não estava muito interessado romântica ou sexualmente na mocinha é compartilhada por Pedro Lima que, no entanto, atribui tal fato a uma má direção de atores. Referindo-se a uma cena em que os dois protagonistas têm o momento idílico perto da árvore, o crítico considera que ela “está bem idealizada. A direção é que prejudicou; parecia que Nita estava sendo segura pelo vilão e não pelo seu apaixonado... mudando mesmo o caráter desta personagem”. O comentário é revelador ao mostrar que Lima estava avaliando mais o que desejava e esperava ver na tela do que o que realmente era exibido.

São vários os comentários a respeito do enredo que parece não engrenar. Para Jorge Martins Rodrigues, “o enredo de **Brasa dormida** é sonolento. Parece que o conceberam num dia carioca, de muita luz e muito calor, dia que instilava preguiça e desânimo”<sup>254</sup>.

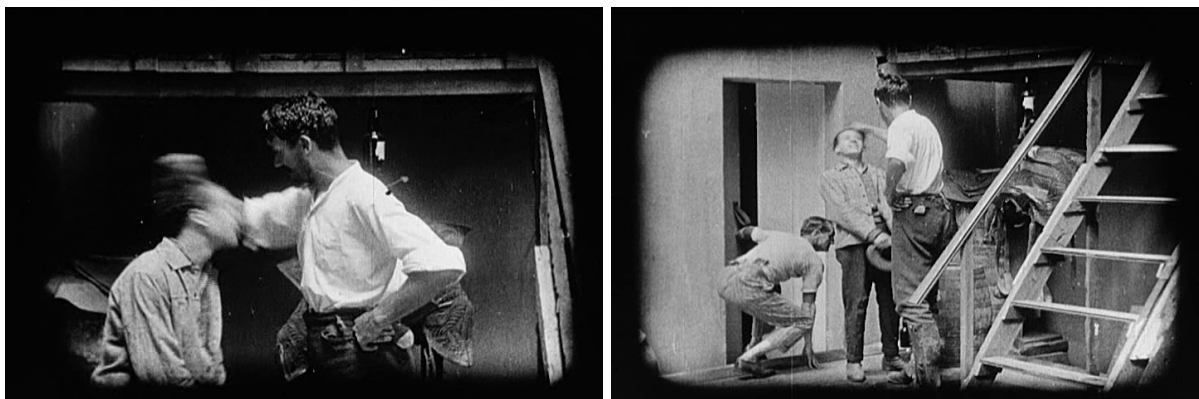
---

<sup>253</sup> LIMA, 1929b. *ibid.* p. 35 (continuação do texto). As citações seguintes serão daqui, exceto quando indicado.

<sup>254</sup> *Diário da Noite*, São Paulo, 9 e 13 de fev. 1929, p. 9. Apud GOMES, 1974, p. 273.

O romance no filme não avança em nenhuma parte. Parece ter sido algo imposto pelas convenções de gênero. Por outro lado, a única relação de afeto que o filme acompanha e onde realmente observamos um desenlace é aquela entre Luiz e Máximo, seu melhor amigo na fazenda. Os dois são inseparáveis durante todo o filme e é esta relação o grande motor da ação. A personagem de Máximo, como vimos, mora num barraco junto com Pedro Bento (Pedro Fantol) e uma personagem que incorpora o tipo do velho bêbado cômico (Rosendo Franco). Os créditos iniciais





Figuras 20 a 27: Primeira briga. Máximo chega atrasado e Pedro tira satisfação.

informam que Máximo interpreta o enteado de Pedro, mas o elemento familiar da relação passa despercebido durante o filme, mesmo que Pedro exerça uma força dominadora sobre Máximo (figuras 20 a 27).

Cerca de quarenta anos após a realização do filme, Paulo Emílio sugeriu algo que até hoje ainda não foi devidamente estudado. Ele analisa a estrutura do filme baseado nas relações entre as personagens, especialmente no que concerne à tal relação familiar entre Pedro e Máximo. Como ele mesmo indica, no cinema brasileiro daquela época “a ação contra o mal acabava sempre se confundindo com a luta pela preservação da pureza da heroína, condição indispensável para o fim feliz: o casamento”. Ele constata, em seguida que “não há no vilão de **Brasa dormida** o menor resquício de desejo pela filha do usineiro”<sup>255</sup>.

O desenrolar do romance é apenas uma mola propulsora que vai apontar um final dito feliz, mas que passa ao largo de todas as outras tramas e questões apresentadas no filme. Paulo Emilio percebe que

o que antagoniza Pedro Bento e Luiz é o fato do primeiro ter perdido a gerência da usina para o segundo, mas o indispensável como humano da discórdia, tradicionalmente a mocinha, em **Brasa dormida** é Máximo. O que realmente enfurece o vilão é o fato do novo gerente ter conquistado, além do emprego, a afeição do rapaz: as cenas cruciais entre Pedro Bento e Máximo são de ciúmes.

Descrevendo a situação como “singular” dentro da produção brasileira e estrangeira exibida no país na época, ele aponta que “o relacionamento carrasco-vítima de Pedro Bento e Máximo suscita curiosidade em boa parte porque o filme

<sup>255</sup> GOMES, 1974, p. 236-8. Todas as citações seguintes são dessa fonte.



como tal nos faz perder inteiramente de vista a existência de um vínculo familiar entre eles”.





Figuras 28 a 39: Depois da serenata, Máximo chega tarde em casa e é espancado por Pedro que também quebra o seu violão.

A troca de olhares entre um homem enciumado e o outro com medo é marcante na cena da violência doméstica após a serenata (figuras 28 a 39). Pedro, filmado em um contra-plongée mínimo, mas marcante, aproxima-se da câmera e seu rosto domina o quadro de tal maneira que chamou a atenção de muitos cronistas que escreveram sobre o filme na época. Mesmo Paulo Duarte, que, como vimos, detestou quase tudo na película, elogiou a relação de Fantol com a câmera.

A criação de uma personagem mais rica em emoções e que encarnava o tipo sofredor em um nível completamente superior ao das protagonistas também não passou despercebida aos jornalistas. Foi Máximo quem recebeu as melhores críticas.

A tese de uma relação homossexual entre Pedro e Máximo é levantada por Paulo Emilio apenas para ser desmontada como algo sem propósito na obra de Humberto Mauro. Após passar três páginas mostrando as nuances e estranhezas de tal relação, ele acredita ser pouco provável o vínculo familiar – “reforça a hipótese o fato de as idades respectivas de um e outro tornar pouco verossímil o casamento do vilão com a mãe do rapaz” – e afirma: “chegamos à fronteira da ambiguidade sexual”. Mas não vai mais longe e parece ter medo de explorar a possibilidade, especialmente

pela proximidade histórica e a relação que possuía com Mauro, então ainda vivo. Na sequência, o eminente historiador afirma que “seria um erro crasso atravessá-la [a fronteira da ambiguidade sexual]. É impensável que Humberto Mauro abordasse ou mesmo insinuasse o tema da homossexualidade nos filmes que realizava em Cataguases”.

Parece-me claro que Paulo Emílio acreditava, sim, na hipótese, mas ele próprio não tinha interesse em levar a questão mais a fundo. Ele propõe a existência de camadas ocultas que poderiam justificar a existência de questões psicológicas mais profundas do que um mero romance heterossexual: “Sucedee que como pessoa e artista ele [Humbero Mauro] é muito menos simples do que uma primeira abordagem faria supor: o tormento humano se infiltra no ciclo de Cataguases de maneira eventualmente desajeitada mas tenaz”. Não à toa, o diretor, que seria conhecido alguns anos mais tarde como o Freud de Cascadura, colocou o plano da cobra que ameaça o idílio do galã e da mocinha<sup>256</sup>.

Ou seja, me parece que Paulo Emilio corrobora uma leitura mais complexa, “menos simples” da relação entre as duas personagens, ou pelo menos a possibilidade dela existir. De qualquer maneira é notável perceber que, antes de qualquer teoria *queer* ou historiografias defendendo o desenvolvimento de uma trajetória de “cinema gay” ou “cinema queer” nos países do hemisfério norte, já tínhamos um pensamento deste tipo no Brasil, mesmo que a passos tímidos. O historiador, com certo pé atrás, alerta que tal interpretação pode ser fruto de uma falta de estrutura narrativa do filme, que deu a um vilão um saco de pancadas sem grandes explicações. “Talvez alguém tenha alertado [a Humberto Mauro] ou ele próprio, vendo o filme depois de pronto, achasse mais adequado justificar pelo parentesco o domínio de Pedro Bento e a submissão de Máximo”.

Paulo Emílio não leva em consideração outro tipo de relação, cuja fronteira entre amizade e sexo me parece muito tênue, entre Luiz e Máximo. Seguindo a linha de raciocínio que a própria narrativa lança, existe uma relação forte, de dominação, por parte de Pedro, dominante, e Máximo, dominado.

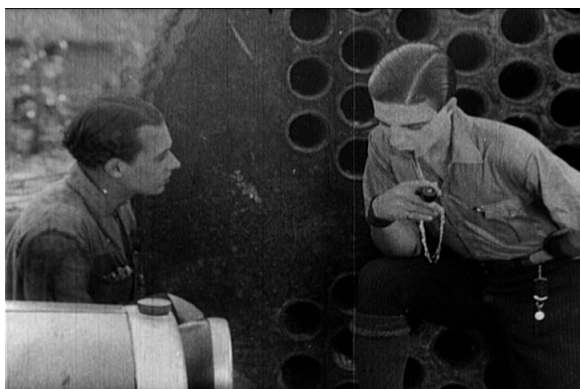
A chegada de Luiz na usina altera significativamente este cenário, por dar a Máximo uma nova possibilidade de relação. Não mais calcado na violência e no

---

<sup>256</sup> A partir de uma crítica demolidora de Henrique Pongetti a respeito de **Ganga bruta** (1933) publicada em *O Globo*, de 2 de outubro de 1933, com o nome de “Freud em Cascadura”. Aos poucos a referência passou a ser encarada como elogiosa e Mauro começou a ser referenciado por seus fãs pelo apelido.

desprezo, Luiz valoriza a afeição demonstrada por Máximo, ainda que este continue submisso, sujeitando-se aos caprichos de Luiz, mesmo quando este corre atrás de um casamento com a filha do patrão.

O único intertítulo que ilustra uma fala de Máximo direcionada a Luiz durante todo o filme acontece quando o galã vem pedir sua ajuda para promover uma serenata na janela da mocinha antes da partida dela para o Rio de Janeiro (figuras 40 e 41). Máximo fica um bom tempo pensando, refletindo (figuras 42 e 43), e em *flashback* se lembra do espancamento que levou de Pedro (figura 44). Aparenta mágoa e as cicatrizes da surra, mas, provavelmente, também teme se afastar de Luiz, decidido em seu plano de conquistar Anita. Depois de um tempo, solta um simples “Vamos”, acompanhado de um sorriso melancólico (figuras 45 a 47). Durante o resto do filme a relação dos dois permanece sem diálogos, talvez representando coisas que não pudessem ser ditas, mas que são perceptíveis mesmo numa sociedade interiorana mineira dos anos 1920.



-A pequena parte amanhã. Te-  
mos que fazer uma ultima se-  
renata, vamos?





Figuras 40 a 47: Luiz convida Máximo para o auxiliar na serenata de Anita. Máximo lembra das ameaças e dos abusos de Pedro, mas mesmo assim aceita com um sorriso.

A montagem também abre possibilidades para outras leituras queers. Após a primeira sequência que mostra Luiz lendo seu diário, Máximo bate em sua porta e entra no quarto para conversarem. O intertítulo indica "Outra página inesquecível do diário do Luiz". Como voltamos a ver Luiz e Anita flertando no bosque, pensamos imediatamente que se trata da continuação do diário, daí a "página inesquecível". Logo, porém, o ponto-de-vista muda para Pedro, o que invalida a sequência como parte do diário. Provavelmente outro problema de narrativa encontrado por Mauro, mas fica uma sugestão implícita se a tal página inesquecível do diário de Luiz não envolveria a conversa com Máximo no quarto.

A parte final do filme parece um tanto apressada. A chaminé da usina explode, por sabotagem de Pedro. Luiz tenta resolver o problema e os dois acabam em uma luta conveniente que termina com a morte do vilão. Além deste ato de heroísmo, o pai de Anita descobre que Luiz é filho de um colega dele, o que possibilita o casamento e permite a participação do protagonista em uma relação heterossexual.

#### 5.4- Máximo Serrano, um ator queer?

Em um filme que efetivamente demonstra certa direção de atores desajeitada a propósito do casal protagonista, é importante notar a mise-en-scène elaborada nas cenas em que Máximo e Pedro aparecem, especialmente naquelas em que os dois contracenam de forma mais ativa. Mesmo quando Máximo divide a sequência com Luiz, sua interpretação de uma personagem que demanda atenção do melhor amigo é evidente. Ainda que uma relação queer talvez não se desenvolva completamente entre os dois, é evidente que existe um interesse muito especial por parte de Máximo. Parece-nos que a relação entre os dois no filme é mais forte e verdadeira do que a do casal Luiz e Anita. Se um dos fatores para tal análise é a atuação abaixo do esperado dos protagonistas, talvez seja também possível falarmos de uma certa sensibilidade queer, como entendemos hoje, na atuação de Máximo.

Richard Dyer foi o que mais e melhor chegou perto de explicar o que seria uma sensibilidade queer. Segundo o pesquisador, a cultura queer foi

de fato produzida por poucos. Ao mesmo tempo, era como o queer se tornava visível, algo que podia ser identificado como queer. Não representava todos os queers, mas era a representação pública do queer... e provavelmente era o que a sociedade entendia como sexualidade entre homens no período<sup>257</sup>.

Se os brasileiros fossem regularmente assistir aos filmes brasileiros na virada dos anos 1920 para os anos 1930, os solitários e reprimidos queers - como Mário Peixoto - se identificariam com as personagens desiludidas e sem apego à vida e aos preceitos dominantes que Máximo Serrano representava tão bem, e que assistiam aos finais felizes com seus casamentos e romances heterossexuais com uma tortura semelhante à solidão que enfrentavam. O único filme em que uma personagem interpretada por Serrano resolve empreender alguma ação é o primeiro a que temos acesso: **Tesouro perdido** (1927, Humberto Mauro). Embora tratado o filme todo como uma criança, é ele que salva a heroína de um grande incêndio no final, para morrer em seguida.

Novamente recorro a Pedro Lima, para discutir a atuação de Máximo. Escrevendo para *Cinearte*, ele afirma que Serrano

---

<sup>257</sup> DYER, Richard. *The culture of queers*. London, New York: Routledge, 2000, p. 11. No original: "the culture of queers too was, in fact, the product of a handful. At the same time, it was the available face of queerness, it was what was identifiable as queer. It did not actually represent all queers (as indeed nothing can actually represent all of anything) – but it was the public representation of queerness (...) and probably was the dominant understanding of sexuality between men in the period".

mais uma vez rouba o filme dos principais intérpretes. O Pedrinho de **Tesouro perdido** confirmou sua aptidão artística em **Brasa dormida**. Máximo é natural. Nem parece que existe uma câmera diante dele. É espontâneo. Um tipo sentimental que vive as personagens que interpreta.<sup>258</sup>

Ele foi uma figura que passou brevemente pelo cinema brasileiro, sempre sob a direção de Humberto Mauro. *Cinearte* o identifica como "um dos muitos idealistas do Cinema Brasileiro" e um "artista desprezioso, sem tipo de galã, mas muito sincero". A revista revela que ele "deixou a família e o emprego lá na cidade natal e foi a pé para Cataguazes" e "chegou a chorar com a ideia de se afastar da Phebo Brasil Film", tendo virado uma mascote do estúdio<sup>259</sup>.

Pouco sabemos sobre a vida pessoal de Serrano. Octavio Mendes, na matéria "Os verdadeiros nomes do cinema brasileiro", revela que ele se chamava José Maria Máximo Junior e teria nascido em Friburgo, no Estado do Rio de Janeiro. Informa que o ator "é extremamente sentimental... gosta de versos. Anda até com um livro de poesia no bolso... Aprecia também (que suas admiradoras ouçam!) biscoitos e bolachas...", sem explicar exatamente o que isso quer dizer. O mistério é maior ainda quando Mendes afirma que "a sua verdadeira história ainda não foi contada. Eu estou reservando este direito..."<sup>260</sup>

Uma pequena nota publicada por *Cinearte* no início de 1930 indica que "Máximo Serrano está apaixonado. Terá ele mais sorte do que nos seus amores nos filmes?"<sup>261</sup> Em 12 de março a revista indica que Serrano tinha se mudado para o Rio de Janeiro<sup>262</sup>. Sua carreira como ator foi meteórica. O tipo sentimental que fazia tão naturalmente elevava a qualidade dos filmes de Humberto Mauro.

Em **Sangue mineiro** (1930, Humberto Mauro) ele interpreta Max, novamente uma personagem sofrida, que logo na primeira cena faz Paulo Emílio se perguntar "qual é a natureza secreta da sua tristeza"<sup>263</sup>. Max é novamente reduzido a uma apatia brutal: repreendido constantemente pela mãe, ele tem menos energia e atitude que seu sobrinho moleque. O filme tenta insinuar um certo triângulo amoroso entre Max,

<sup>258</sup> LIMA, 1929b, op. cit., p. 35.

<sup>259</sup> *Cinearte*, 9 de maio de 1928, p. 33. O texto aqui acompanha uma foto do ator que ocupa praticamente toda a página. De acordo com uma resposta de *Cinearte* agradecendo as fotos enviadas por Serrano, ele é de Mirai, pequena cidade da Zona da Mata.

<sup>260</sup> MENDES, Octávio. "Os verdadeiros nomes dos artistas brasileiros". *Cinearte*. 9 de abril de 1930, p. 33.

<sup>261</sup> BARRETO FILHO, Sérgio. "Cinema de Amadores". IN *Cinearte*, 22 de janeiro de 1930, p. 12

<sup>262</sup> *Cinearte*, 12 de março de 1930, p. 6

<sup>263</sup> GOMES, 1974, op. cit., p. 392.

seu primo Cristóvão (Maury Bueno) e a protagonista, interpretada por Carmen Santos, mas não dá certo. Max parece não ter o mínimo interesse pela moça, e se contenta mais com a figura de "tio" do menino do que a de um eventual pai ou namorado/marido de Carmen. Em certo momento, a mãe chama sua atenção: ele deve pensar "menos em caçadas e um pouco mais no cumprimento de seus deveres de homem".

O casamento de Carmen e Cristóvão, no final, o abala profundamente e a última cena o mostra terrivelmente derrotado. Novamente, Máximo interpreta uma personagem solitária, impossibilitada pelo destino e pelas suas forças internas de conquistar algo de relevante, seja algum sucesso pessoal, financeiro ou profissional. Neste cenário não é nem um pouco implausível pensar que Máximo, o ator/personagem/tipo pode ter sido um dos principais representantes de uma sensibilidade queer em todo o período do cinema silencioso brasileiro.

Sua mãe no filme comenta que ele "não é mais o mesmo desde a partida de Carmen" e que "cada um tem na vida o seu destino". Em profunda melancolia, beirando a depressão, Máximo nos deixa a última impressão do filme. A mãe, porém, entende de forma errada o filho, já que é visível que os únicos momentos em que ele parece estar indo contra a opressão matriarcal são ao lado do primo Cristóvão. Max claramente não está agindo por contra própria, mas novamente sendo dominado pelo parceiro masculino, como já tinha acontecido em **Brasa dormida**.







Figuras 48 a 51; Luiz e Anita partem em lua-de-mel e Máximo se despede. Outros dois colegas de usina estão presentes, mas agora ele está sem seus dois parceiros (Pedro e Luiz).

Em **Brasa dormida**, ele pode não ter um final tão depressivo, mas tampouco é mais feliz (figuras 48 a 51). O adeus final e melancólico de Máximo para Luiz e Anita que partem em lua-de-mel é uma imagem marcante que “me persegue”, confessa Paulo Emílio. “Sem o bêbado, sem o carrasco e sem o amigo, nunca ele me pareceu tão só”. De fato, seus olhares um tanto sem vida, mas com certos ares de esperança, parecem pedir ao espectador uma compaixão para com sua personagem, cujas características não só destoam de todo o filme, como encontram poucos casos semelhantes na cinematografia silenciosa a que temos acesso. O sorriso, digamos, honesto com a felicidade do amigo, não consegue esconder uma tristeza pela sua permanência naquele local e naquela condição solitária, sem qualquer conforto emocional e psicológico. Sem o antigo parceiro que o maltratava e sem o novo parceiro que talvez não tenha correspondido plenamente a suas expectativas ou talvez não as tenha levado em consideração, Máximo fica abandonado, perdido em meio à completa solidão e amargura. O que parecia ser o único destino para as personagens queers no cinema brasileiro da época.

## Capítulo 6- Autoria queer em Limite

**Limite** é certamente um dos filmes mais estudados, comentados e discutidos do cinema brasileiro. Escolhido em várias enquetes como o "melhor filme brasileiro de todos os tempos", também foi o alvo de pesquisas e ensaios, tendo seu lugar assegurado entre as mais importantes obras cinematográficas brasileiras de todos os tempos.

Ao lado de méritos constantemente reiterados, a fama do filme cresceu por seu caráter raro, contribuindo para a criação de uma verdadeira lenda em torno da obra. Podemos contar as exibições do filme nos dedos das mãos, até que sua única cópia entrou em grave processo de deterioração e o filme foi considerado perdido. A trajetória foi curta: todas as projeções aconteceram no Rio de Janeiro, sempre para um público restrito, mas ainda assim sua fama alcançou o mundo inteiro. Um grande projeto de restauração o trouxe de volta e o apresentou para uma nova geração no fim dos anos 1970. Durante esse hiato, o realizador Mário Peixoto ganhou a alcunha de cineasta maldito, pois nunca conseguiu finalizar um segundo projeto cinematográfico.

O diretor, auxiliado por grandes fãs e defensores, conseguiu criar uma aura de grandiosidade não só em torno do filme, mas a respeito de tudo o que Peixoto tocou. Apesar de sua vida pessoal ser constantemente relacionada com seus trabalhos, seja **Limite** ou os vários escritos, raramente vêm à tona detalhes sobre sua sexualidade, que interpretamos como muito importante para compreender Mário. Hoje é amplamente conhecido que ele era homossexual, ainda que os principais biógrafos e "defensores" da obra dele, Emil de Castro e Saulo Pereira de Melo continuem a negar e tentar esconder esse fato. O que defendemos aqui é que não só a vida pessoal dos realizadores influencia ou ao menos pode influenciar na compreensão da obra, mas é especialmente fundamental para entendermos **Limite**.

Os mitos geralmente se confundem com as verdades, mas ainda assim algumas verdades acabam não colaborando para os mantenedores do mito.

### 6.1- Um breve retorno à teoria e ao cinema queer

A maioria das pesquisas em cinema que enfocam uma autoria queer escolhem trabalhar, naturalmente, com o conjunto da obra. Essa corrente, um tanto influenciada pela teoria dos autores, aponta que ao assistirmos muitos filmes de um mesmo artista - geralmente o diretor - alguns temas e traços estilísticos se mostram recorrentes e, portanto, característicos do artista<sup>264</sup>. Essa linha de raciocínio geralmente destaca um ou outro filme como exemplo mais marcante, o que nos ajuda a reparar em detalhes mais obscuros nas outras obras.

No caso de Mário Peixoto, sabidamente essa ação é impossível. Afinal, **Limite** é o seu único filme. O que nos resta para investigar marcas de autor é analisar o seu livro *O Inútil de cada um*, ao menos o que já foi publicado dele, tendo sempre o cuidado de o ler como uma obra de ficção com traços autobiográficos. Ao contrário de diretores que assumem publicamente sua homossexualidade e geralmente realizam filmes LGBTs ou com uma forte carga homoerótica, é especialmente um desafio estudar filmes realizados em épocas de grande censura sexual e moral, como já abordamos em outros momentos deste trabalho. Repetimos aqui que, enquanto alguns pensam que analisar um filme a partir de um viés queer, mesmo que este não explicita sua condição como tal, é enxergar coisa onde não existe, recusar esses traços queers é que se trata de uma certa ilusão, a de acreditar e tentar impor que todos os realizadores partem de princípios exclusivamente heterossexuais e normativos e não tentam de algum modo, à sua maneira, expor questões sexuais que acham necessárias.

Como aponta Alexander Doty, "um artista 'forte' desenvolverá temas e um estilo reconhecíveis que são transmitidos de obra a obra, criando um conjunto de obras que expressa uma ideologia e uma estética própria consistente"<sup>265</sup>.

Não é só difícil, mas impossível, não assumir um papel de pesquisador e crítico gay ao especular, afirmar e defender que **Limite** trata de questões relacionadas à descoberta e reafirmação da homossexualidade e também de se esconder como tal

---

<sup>264</sup> Como já comentamos, a maioria dos estudos de autoria no cinema são realizados em torno da figura do diretor, mas qualquer outro profissional do cinema atrás e diante das câmeras pode ser o alvo de tal investigação.

<sup>265</sup> DOTY, Alexander. *Making things perfectly queer - Interpreting mass culture*. Minneapolis, University of Minneapolis, 1993, p. 18. No original: "A 'strong' auteur will develop a recognizable style and thematics that are carried from text to text, creating an oeuvre that expresses a consistent personal aesthetic and ideology".

em uma sociedade repressora. Do mesmo modo fazem aqueles que rejeitam essas leituras, geralmente impondo uma heteronormatividade e interessados, conscientemente ou não, em manter a ordem de uma história do cinema previamente escrita sob termos próprios: gêneros cinematográficos, filmes comerciais versus filmes experimentais etc.

Se existem filmes que são mais explícitos em suas conotações sexuais e interesses estéticos, artísticos e sexuais, como **Borderline** (1930, Kenneth MacPherson), **Fireworks** (1947, Kenneth Anger), **Un chant d'amour** (1950, Jean Genet), não há como simplesmente ignorar os realizadores que possuem o que podemos chamar de uma linguagem de armário, ou seja, que não tratam abertamente da sexualidade.

Alexander Doty lançou uma dúvida que nos permite aplicar a Peixoto: "Por que os queers devem se importar com George Cukor e Dorothy Arzner?"<sup>266</sup>, quando ele aponta que outros diretores, como Howard Hawks e Alfred Hitchcock, possuem uma obra cujo erotismo dialoga muito mais com o queer e ainda possuem alguns elementos muito queers.

A solução apresentada por Doty é, para nós, um problema ainda maior: o autor lembra que os filmes já tinham sido descobertos pelos queers antes que os espectadores percebessem Arzner e Cukor como autores ou ainda como autores queers. Ele sugere que a identificação de espectadores gays e lésbicas com filmes dos dois cineastas é muito mais pautada pela relação de identificação e desejo com as atrizes que estrelavam seus filmes, como Greta Garbo, Katharine Hepburn, Joan Crawford ou Rosalind Russell.

Diante desse impasse, Doty separa dois grupos de autores queers: os que "nascem" queer e os que "viram" queer. No primeiro conjunto estariam os autores que possuem uma sexualidade diferente da normativa, como Isaac Julien, F. W. Murnau, R. W. Fassbinder, Joel Schumacher, Luchino Visconti e Barbara Hammer. Já o segundo grupo conta com autores cujas obras possuem um lugar especial na história da cultura queer ou ainda diretores com vários filmes que permitem leituras queers. Estão incluídos aí Vincent Minnelli, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Ernst Lubitsch, Josef von Sternberg, entre outros. Cukor e Arzner estariam em ambos os grupos<sup>267</sup>.

---

<sup>266</sup> DOTY, 1993, op. cit., p. 19 No original: "Why should queers bother with Cukor and Arzner?"

<sup>267</sup> Cf. DOTY, 1993, op. cit., p. 25.

Que Mário Peixoto está no primeiro grupo, não temos dúvidas. Que ele esteja no segundo grupo é o que tentaremos discutir.

## 6.2- Mário

Mário Peixoto desenvolveu seu filme após um longo período em que conviveu com os principais nomes do cinema brasileiro no final dos anos 1920, tendo ajudado Adhemar Gonzaga na realização de **Barro humano**. Ele chegou a oferecer seu roteiro a Gonzaga e a Humberto Mauro, outro diretor próximo da equipe de *Cinearte*, porém ambos recusaram a oferta de direção, comentando se tratar de um filme muito pessoal para ser dirigido por outra pessoa.

De fato, é um filme muito pessoal, mesmo que não possamos ignorar a significativa contribuição de Edgar Brasil<sup>268</sup> ao traduzir em imagens concretas os devaneios de Peixoto ou ainda a seleção musical de Brutus Pedreira, que confere um alto tom melancólico e um ritmo preciso ao filme.

Uma questão paira sobre este trabalho e a minha análise de **Limite**. Para definir que o filme é queer basta ter a informação de que Mário Peixoto preferia a companhia afetiva e sexual de homens? Como já discutimos, não interessa seguir esse caminho. O interesse do presente trabalho é fazer uma análise do filme a partir de perspectivas que identifique serem próprias de uma sensibilidade e de um cinema queer. Assim como um cinema queer pode ser feito por héteros e também gays ou lésbicas podem produzir trabalhos sem nenhuma identidade queer, acreditamos que a vida pessoal por si só não interfere diretamente em aspectos queers que possam ser encontrados nos trabalhos destes diretores e que não devem, portanto, ser confirmados ou rejeitados meramente por dados biográficos.

Dito tudo isso, é fato que Mário Peixoto era homossexual e que suas complexas relações afetivas, seja com o pai ou com amigos e/ou amantes, certamente influenciaram na sua condição de artista, mesmo que seja impossível dizer até que ponto **Limite** é um mero exercício de alguém inconformado com sua orientação sexual e como a família e a sociedade respondiam a isso.

---

<sup>268</sup> Creditado como Edgar Brazil no filme.

Portanto, nesta análise vamos tentar partir do próprio filme para entender códigos, mensagens e outras possibilidades queers, que presumimos provir da homossexualidade de Peixoto. Sem ter acesso ao seu diário ou a mais informações a respeito de sua vida privada, nada nos resta senão especular a relação entre esses aspectos particulares e artísticos. Como vimos com outros cineastas, geralmente essas características estão relacionadas, mas nem sempre. Ainda que Mário Peixoto preferisse a companhia sexual de homens, como acreditamos, é importante não ficar preso a aspectos correlatos, inclusive porque o filme já nos informa bastante.

### 6.3- A(s) história(s) de *Limite*

O filme, tão diferente de outras experiências brasileiras e mesmo mundiais, manteve-se como um farol a ser seguido pelo cinema brasileiro desde sua primeira exibição em 17 de maio de 1931 promovida pelo Chaplin-Club, no cinema Capitólio, na Cinelândia carioca. Na ausência do filme, as opiniões eram geralmente a partir do que se esperava encontrar nas imagens e os significados criados a partir de sua montagem. Por muito tempo, **Limite** foi o filme que cada um queria construir e mesmo Peixoto, em seus relatos para amigos, jornalistas e seguidores, começou a criar cenas que nunca haviam existido.

O cineasta foi um dos que mais contribuiu para a criação da lenda. A respeito da primeira exibição, Peixoto sustenta que “no final, uma parte ovacionou o filme, e outra parte começou a discutir. Puxa daqui, puxa dali, saiu uma pancadaria, nem queira saber. O Pedro Lima levou até uma bolsada – o Pedro era a favor, um fanático por **Limite**”, comentou a respeito do crítico e pesquisador<sup>269</sup>. Saulo Pereira de Mello, o mais obstinado estudioso do filme, argumenta que provavelmente Peixoto não compareceu à sessão inaugural por estar em Mangaratiba filmando seu próximo longa, **Onde a terra acaba**<sup>270</sup>. Justamente o seu interesse por um novo projeto fez com que deixasse em segundo plano a divulgação de **Limite**, que nunca entrou em circuito comercial.

Entre as poucas apresentações da cópia original em nitrato de **Limite**, uma foi organizada por Vinicius de Moraes para uma plateia composta, entre outros nomes

<sup>269</sup> PEIXOTO, Mário IN SALEM, Helena. *90 anos de cinema - Uma aventura brasileira*, Rio de Janeiro: Metavideo; Nova Fronteira, 1988, p. 30.

<sup>270</sup> MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

estrangeiros, pelo cineasta norte-americano Orson Welles e a atriz francesa Renée Falconetti, a eterna Joana d'Arc de Dreyer<sup>271</sup>. O célebre crítico e historiador francês George Sadoul tentou assistir o filme em uma viagem ao Brasil, mas não conseguiu encontrar uma cópia, comentando que "seu autor, recluso numa ilha quase deserta, conserva e esconde" os rolos de película. Mesmo assim, o incluiu em seu *Dicionário de Filmes*, e escreveu que o filme parece possuir uma "sensibilidade melancólica" e que "o tema profundo do filme [é] a limitação dos homens"<sup>272</sup>. O exotismo do filme, sua fama de obra-prima perdida, ajudou a criar uma reputação no exterior, só confirmada após as exibições da cópia restaurada.

A lenda do filme cresceu a partir de declarações que surgiram a respeito de uma carreira internacional, com exibições em Londres e Paris e o envio de cópias para a Cinemateca do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, além de textos de louvor ao filme e ao autor, escritos por celebridades como os cineastas soviéticos Serguei M. Eisenstein e Vsevolod Pudovkin, entre outros<sup>273</sup>. Pudovkin, assim como seu conterrâneo Eisenstein, muito provavelmente nunca teve acesso à obra brasileira e hoje sabemos que esses textos foram escritos pelo próprio Peixoto, em sua ambição de grandeza. Se a crítica não validava seus esforços cinematográficos, ele decidiu validá-los ele mesmo, o que acabou funcionando. Afinal, quando o blefe foi descoberto, a consagração oficial e definitiva já tinha sido alcançada e a lenda se tornara realidade.

A última exibição da cópia original integral aconteceu em 1952, realizada por Plínio Sússekind Rocha na Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro. Em 1959, Plínio exibiu o filme já sem as três primeiras partes, que se encontravam em avançado estado de deterioração<sup>274</sup>. A partir daí o filme saiu definitivamente de circulação e se iniciou um longo processo de restauração, só concluído em 1971,

---

<sup>271</sup> A respeito das exibições e da trajetória física de *Limite*, a principal fonte é a dissertação de mestrado escrita por Alexandre Vasques, defendida na Universidade Federal de São Carlos em 2012. *Nos rastros de Limite: Um estudo de caso na história da preservação das imagens em movimento no Brasil*. Outra dissertação também defendida na Universidade Federal de São Carlos em 2012 nos ajuda a entender mais profundamente as relações entre *Limite* e o meio cinematográfico da época: FELICE, Fabricio. *"A apoteose da imagem" - Cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club*.

<sup>272</sup> SADOUL, Georges. *Dicionário de Filmes*. Porto Alegre: L&PM, p. 222-223. Tradução de Marcos Santarrita e Alda Porto.

<sup>273</sup> Alguns excertos desses textos podem ser encontrados em ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1963], p. 65.

<sup>274</sup> Cf VASQUES, Alexandre. *Nos rastros de Limite: um estudo de caso na história da preservação das imagens em movimento no Brasil*. Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Federal de São Carlos, em 2012, p. 56.

quando o filme foi exibido por Paulo Emilio Salles Gomes na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, antes do lançamento público pela Funarte, a partir de 1978. Ainda assim, Peixoto evitava assistir o filme, afirmando em várias entrevistas que essa versão estava truncada, pois faltavam cenas indispensáveis para a compreensão da obra, como uma em que a câmera mergulhava até o fundo do mar, encontrando um relógio que girava em sentido contrário.

O mito de Peixoto como grande artista da nação perpassa não só o único filme que fez - por muito tempo a grande "obra-prima desconhecida" do cinema brasileiro - , mas também os projetos não realizados, as obras-primas cinematográficas da qual a sétima arte foi privada. E vai além do cinema, alcançando também sua obra literária, igualmente discutida e apreciada mais pela demora de décadas de Mário Peixoto em concluir o primeiro volume de *O inútil de cada um* do que por qualquer mérito próprio do livro, claramente calcado em Marcel Proust.

Na biografia de Peixoto, cujo subtítulo é *A vida do solitário Mário Peixoto*, Emil de Castro, que toma para si a difícil missão de expor a vida do artista com o cuidado de não expor coisas demais, assim o descreve: "A vida e obra de Mário Peixoto se amoldavam num só plasma, formavam, muitas vezes, um só corpo, ficção e realidade. Realidade e fantasia"<sup>275</sup>. Em outro momento, após contar, por meias palavras, a respeito de um homem a quem Peixoto desejou, baseado em seu diário conhecido como *Caderno verde nº 2*, comenta que o diário é "escrito com tintas fortes, mas que ele gostaria que fosse um dia lido como foi escrito, sem falsos melindres", mas infelizmente não toma para si a missão<sup>276</sup>.

Sobre a primeira versão de *O Inútil de Cada um*, de 1933, Peixoto sempre a considerou um grande livro infelizmente perdido. A lenda diz que o pai ficou furioso com as revelações contidas no material e queimou todos os exemplares. Como o cineasta/autor afirmou em uma entrevista, sem qualquer traço de pudor ou modéstia,

um livro que jamais foi lido. Só Otávio de Faria e Raquel de Queiroz chegaram a ler. Otávio costumava dizer que a figura de meu pai no livro, o personagem que chamei de Atahualpa, é a maior obra de criação de um personagem da literatura brasileira. Mas é preciso que você leia e veja<sup>277</sup>

<sup>275</sup> CASTRO, Emil de. *Jogos de armar: A vida do solitário Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 31.

<sup>276</sup> CASTRO, 2000, p. 157.

<sup>277</sup> PEIXOTO, Mário. APUD SERVA, Leão P. *Folha de São Paulo*, quarta-feira, 28 de dezembro de 1983, p. 25, Capa do Caderno Ilustrada. Disponível online em <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1983/12/28/21/>>. Último acesso em 29 de março



Hoje seus escritos são mais conhecidos e publicados, mas por muito tempo os 17 anos de trabalho para escrever o primeiro dos seis volumes da nova versão de *O Inútil de Cada Um* eram indício do esmero com o qual se dedicava, e muitos comentavam que ele era melhor escritor do que cineasta, talvez sem ter lido os textos ou mesmo ter visto o filme. Dos 83 capítulos<sup>278</sup> divididos em seis volumes, somente 20 encontraram uma versão publicada.

Em resumo, parece que pesquisamos mais Peixoto pelos projetos não realizados, trabalhos inacessíveis, informações biográficas desconhecidas do que pelos seus trabalhos concretos e acessíveis, que não dão margem para muitas dúvidas. Seu passado como falsificador de autocríticas elogiosas, assinada por terceiros, põe em dúvida a verdadeira recepção que **Limite** e outros trabalhos de Peixoto tiveram.

Para a nossa avaliação de **Limite**, esse preâmbulo, e uma avaliação da obra literária disponível escrita por Peixoto, é importante para que possamos compreender um pouco melhor as características encontradas em sua única realização cinematográfica. Fica evidente em suas declarações que, mesmo tendo realizado uma obra de tremendo impacto ainda jovem, ele preferia viver em um universo próprio, externalizado apenas por imagens enigmáticas, e um mundo de palavras em que ele tanto mistura elementos biográficos quanto projeções de uma vida mais dramática e estilizada, algo facilmente perceptível no, por vezes incompreensível, *O Inútil de Cada Um*.

Ou seja, mesmo que os elementos queers presentes em **Limite** possam ser compreendidos apenas pelo filme, uma análise do que está disponível a respeito da obra literária e da biografia de Mário Peixoto nos ajuda a corroborar as ideias aqui apresentadas ou deixá-las mais evidentes. Além do mais, é curioso perceber que ele passou o resto de sua vida negando a versão original de **Limite**, o que também fez de certa maneira com a versão real de sua vida, criando mitos comprados pelo circuito intelectual da época tanto para sua obra quanto para sua vida, inclusive a respeito de outros inúmeros projetos que nunca saíram do papel.

---

<sup>278</sup> Informação encontrada no prefácio de Octavio Faria para o primeiro - e até hoje único - volume publicado em 1984. Faria ainda indica que alguns capítulos se aproximam das 100 páginas. FARIA, Octavio. *A obra-mestra de Mário Peixoto* IN PEIXOTO, Mário. *O inútil de Cada um: Itamar*. Rio de Janeiro: Record, 1984, p. 8.

## 6.4- Análise de Limite

### 6.4.1- As origens

A origem do filme já é uma história clássica: após ter estudado na Inglaterra, Peixoto viu em Paris uma foto atribuída a André Kertész estampada na capa da edição 74 da revista *Vu* e teve a ideia de fazer um filme inspirado nesta imagem, a de uma mulher com olhos abertos e fixos com um par de mãos masculinas algemadas em sua frente (figuras 52 e 53). Segundo algumas versões da lenda, o roteiro do filme - uma indicação de imagens e cenas - teria sido escrito em uma noite num quarto de hotel. O processo surgiu no verão parisiense de 1929, “logo depois de um conflito grave e particularmente doloroso com o pai – ‘uma coisa meio secreta (...)’ que é a chave de *O Inútil de Cada Um...* e está relatada no final do livro”<sup>279</sup>.



Figura 52: A capa da revista *Vu*

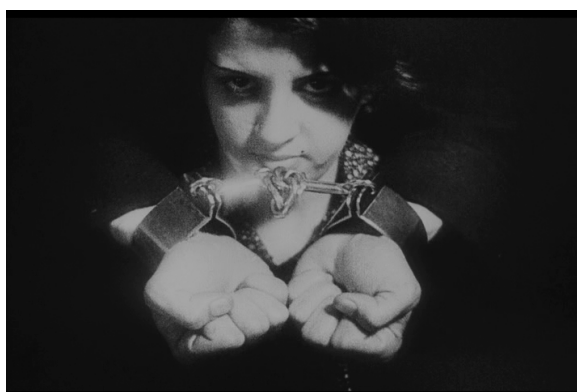


Figura 53: Olga Breno em *Limite*

<sup>279</sup> MELO, Saulo Pereira de. "Sobre o "Scenario" de *Limite*" IN PEIXOTO, Mário. *Limite*. "Scenario" original. Rio de Janeiro: Sette Letras, Arquivo Mário Peixoto, 1996, p. 17. Ainda a respeito das origens de *Limite*, a versão aqui apresentada foi explicada em maiores detalhes no capítulo XXV "Incidente em Paris" (p 142-148), em *Jogos de Armar: A vida do solitário Mário Peixoto*, de Emil de Castro

O livro de Peixoto, ou o que sobrou dele, não ajuda muito a entender o filme, mas dá algumas pistas. Certamente não serve como nenhuma chave em razão do estilo quase ininteligível de parágrafos que se seguem por páginas numa tentativa de fluxo da consciência. Ainda assim, personagens e situações se destacam e, pelo tom autobiográfico que o livro possui, é natural que transportemos essas informações para a outra obra épica de Peixoto, finalizada meio século antes.

#### 6.4.2- Análise comentada de Limite<sup>280</sup>

Já no início, os créditos demonstram a inexorável passagem do tempo: a palavra **Limite** derretendo. O título está escrito em uma fonte que parece se esvaír a qualquer momento, iniciando o tom sombrio do filme, auxiliado pela 1ª das Gymnopédie de Erik Satie, uma música extremamente melancólica e que será recorrente em todo o filme.

A primeira imagem é a de urubus numa montanha. O que seriam os urubus? Uma fusão nos leva para a imagem da moça que encara a câmera enquanto um par de mãos masculinas algemadas envolve sua cabeça. Os planos detalhes seguintes se concentram nas mãos masculinas e nos olhos da moça, em paralelo com planos do mar com uma iluminação excessiva em *flare*.

Em seguida passamos a conhecer melhor o principal ambiente do filme: o barco e seus passageiros, duas moças e um rapaz em estados alternados de desilusão, cansaço e reflexão. A maioria dos planos, gerais ou em detalhes, busca exprimir o desamparo e a solidão dos três seres que dividem um barco através de ângulos inusitados e detalhes de seus rostos ou outras partes dos corpos. Apesar do mar estar em constante movimento, a impressão é que o barco não se mexe. A cena demora de tal modo que logo nos faz perceber se tratar de alguma metáfora tida como importante ou fundamental para o filme. Estariam eles empacados na vida? Seriam eles diferentes personalidades da mesma pessoa? O mar seria um grande universo? Seria o mar uma grande via láctea, demonstrando a galáxia em expansão?

---

<sup>280</sup> Por falta de nomes de personagens (creditados como Mulher nº 1 e Mulher nº 2, Homem nº 1 e Homem nº 2), utilizarei aqui os nomes dos atores. A principal cópia utilizada foi o DVD lançado pela Revista da Cinemateca Brasileira nº 2.

O remo do barco é destacado em certo momento, porém serve principalmente para mostrar a fraqueza, a ausência de movimento. Já nos primeiros minutos, o tempo e espaço parecem não existir mais, as belas e vazias imagens já nos consomem completamente. A existência parece cada vez mais restrita a um ambiente claustrofóbico, mesmo com a imensidão do mar que o circunda.

Após quase dez minutos dessas imagens, intermináveis e sedutoras, inicia-se a primeira das três histórias um tanto lineares que permeiam o filme. Antes temos uma montagem e mise-en-scène elaborada para explicar que se trata de uma transição e diz respeito a uma das personagens femininas. Vemos Raul Schnoor, em primeiro plano, no meio do barco e com uma iluminação especial lançada sobre o seu corpo. De um lado, uma das mulheres (Olga Breno, creditada como Mulher 1), sentada, enquanto a outra (Taciana Rei, creditada como Mulher 2), vestida de preto, dorme no fundo do barco.

A história de Olga é a que mais claramente caracteriza uma prisão: a vemos pela primeira vez literalmente presa, atrás de grades, olhando para a rua. Um longo movimento de câmera mostra uma porta sendo aberta para ela por um homem. Ainda assim, ele a tenta convencer, em vão, a ficar. Descobriremos depois, através de um pedaço de jornal, tratar-se de um carcereiro - e que ela de fato escapou de uma prisão. Nos planos seguintes, ela percorre becos de uma pequena vila ao som de uma trilha angustiante<sup>281</sup>, se afastando cada vez mais da câmera, que quase sempre não mostra seu rosto e percorre as imagens como um traçado de várias linhas presentes nestes planos, vindas de telhados e fios. Em determinado momento em que a personagem está mais livre de qualquer arquitetura urbana ou humana, ela segue numa estrada, sem saber aonde vai, enquanto a câmera dá voltas a seu redor. Imagens de trem e de movimentos do trem indicam liberdade, mas uma fusão transforma as rodas do trem em rodas de uma máquina de costura, onde Olga agora trabalha.

A prisão assume novo formato: agora ela trabalha como costureira, realizando movimentos automáticos e vazios, novamente presa por linhas. Seu rosto continua a nos fugir: se na oficina de costura a vemos mais próxima, instrumentos são posicionados entre seu rosto e a câmera. Algumas vezes ela parece fugir: ao olhar para o céu, encontra as grades na janela; ao passar o dedo em uma tesoura, isso não

---

<sup>281</sup> Quarteto de Cordas em Sol menor, op. 10 (1893), de Claude Debussy.

produz nenhum efeito, ela parece não possuir controle sobre o seu próprio corpo. Nada a salva deste mundo de desespero.

A câmera volta às ruas: novamente as linhas aparecem, os fios elétricos de um poste, onde pousa um pássaro, janelas quebradas, ruas e jornais ao vento. Em todos esses planos a câmera a acompanha em ângulos diagonais. A cena captura alguns movimentos internos (portas e janelas que se abrem e fecham, chapéus e sacolas voando), além dela também se movimentar com certa voracidade, anunciando a tempestade que chega. O trem produz novo movimento e podemos especular se o trem passou por cima da personagem ou se ela se aproveitou do trem para seguir em frente. Provavelmente, Peixoto acredita na primeira versão.

Em torno de 25 minutos, voltamos para o barco, com as imagens de Olga falando mais, até que desiste de qualquer discurso e apoia o queixo nos braços. Não importa muito, parece que o homem não a ouve. Ele brinca com gravetos, disperso e sem atenção. Neste momento, após um letreiro informando uma cena perdida por processo de hidrólise<sup>282</sup> (que prejudica também boa parte desta sequência), Raul segura Olga, que ameaça se jogar na água. Agora vemos com mais atenção Taciana Rei no canto do barco, olhando para o mar. Neste momento a câmera sai do barco e temos o mar em sua imensidão, antes de voltar aos nossos heróis. Seguimos com o barco e seus movimentos. Taciana olha para um balde vazio, enjoada com o mundo: enquanto ela está rodeada de água, ali, onde mais importa, não há mais água.

Enquanto Olga olha o horizonte distante, a câmera observa Raul cabisbaixo, e Taciana se aproxima para consolá-lo. Seu pescoço nu é a deixa para o corte em que acompanhamos a segunda história, que se inicia com um peixe fora d'água, debatendo-se em seus últimos respiros, outra metáfora clara para a angústia predominante do filme. Em seguida, os planos mostram o dia-a-dia de uma pequena cidade do litoral, com muitos peixes, redes e barcos, além dos motivos geométricos, a esta altura, já recorrentes: rodas e linhas formadas a partir de troncos de madeiras e dos telhados. A câmera passa a ter vida própria, seguindo ângulos, personagens e objetos de forma extremamente rápida e leve. Aos poucos, as imagens da vila dão vez a uma protagonista, a Mulher número 2, Taciana.

---

<sup>282</sup> A hidrólise acontece quando os filmes com suporte de nitrato, em reação com a umidade, começam a perder seu plastificante. Fernanda Coelho indica ser "a forma mais grave de deterioração do material de nitrato, que tem grande capacidade de absorver umidade". COELHO, Fernanda. *Manual de manuseio de películas cinematográficas: procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira*. 3ª edição. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Cinemateca Brasileira, 2006, p. 45.

Ela anda por vários becos, até que entra em um sobrado e se prepara para subir as escadas, mas interrompe os movimentos ao ver o marido sentado no último degrau, aparentemente bêbado. Ele é o Homem número 2, interpretado por Brutus Pedreira<sup>283</sup>. Em seguida, um plano detalhe exhibe uma aliança em mão masculina. Depois, a mulher reage e olha sua aliança, antes de resolver sair da casa e continuar sua caminhada solitária pela cidade.

Essa trama de um casamento fracassado é repleta de ângulos não-convencionais mais do que as outras. Após andar também por uma estrada de terra, ela vai para uma montanha e fica olhando bastante o mar ao longe, mas que domina a tela. Novamente, a personagem tenta refúgio na imensidão da natureza, como Olga fez na estrada, mas isso a deixa mais desesperada ao invés de confortá-la. Nisso, a câmera sobe e começa a fazer malabarismos aéreos, voando pela orla.

Em seguida, vemos o marido sentado num bar, enquanto a música triste de Alexander Borodi<sup>284</sup> prossegue e voltamos a Taciana, completamente solitária. Neste momento, em que ela contempla o oceano e a sua vida, a *Gymnopédia* de Satie volta. Seguimos com planos de plongée da rua, evidenciando a arquitetura, a vila e eventualmente o universo que oprime as pessoas, sempre apresentadas isoladas ou solitárias. Brutus anda com um aspecto soturno por um beco e encontra uma ferradura. Símbolo de proteção e boa sorte, ela é rapidamente rejeitada por Brutus, que segue para um cinema, onde exerce a profissão de pianista.

A placa indica a sessão dupla de um episódio da série **O Homem sem rosto** (*The Man without face*, 1928, Spencer Gordon Benent) e da comédia **Papás de Broadway** (*Broadway Daddies*, 1928), mas a cena que está na tela é de um filme de Charles Chaplin, **The adventurer** (hoje conhecido no Brasil como **O aventureiro**, mas exibido, como o letreiro indica, como **Carlitos encrencou a zona**).

A câmera acompanha a relação de cada dedo do pianista com a tela. Enquanto o público ri de maneira descontrolada e sem preocupações do filme, o pianista segue em seu ofício solitário. A cena escolhida mostra a personagem de Chaplin fugindo da prisão, saindo por um buraco na areia, onde um policial dorme por perto. Enquanto no filme dentro do filme a personagem sai ilesa, Peixoto deixa claro que em **Limite** nenhuma personagem terá a mesma sorte.

---

<sup>283</sup> Brutus Pedreira, cuja personagem é um músico, foi também responsável pela compilação musical do filme.

<sup>284</sup> Quarteto de cordas nº 2 em Ré Maior – 3º movimento.

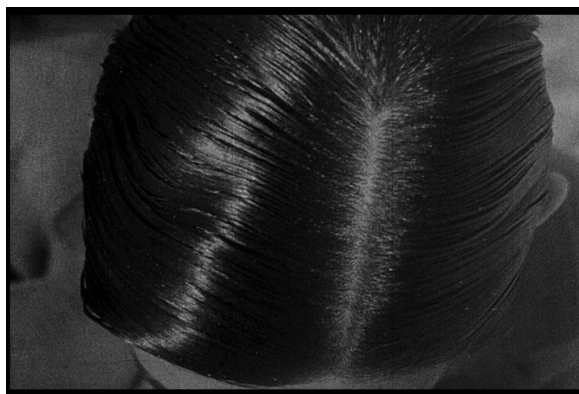
Voltamos ao barco, que já começa a ser invadido pela água: Olga não aguenta mais, ela tenta remar, ameaça pular e desiste, sob os olhares de Raul e Taciana. Finalmente põe os braços no mar, precisa de um refúgio. É curioso que o Homem número 2 não termine também no barco apesar dele ter várias cenas no filme, algumas sem a presença de Taciana. O cinema e a música funcionariam como sua grande terapia? Mário Peixoto estaria tentando dizer que a arte nos salva da decadência e da ruína?

O filme retorna à terra, para a terceira e última história. Depois de planos no barco, a terra parece ser sempre bem-vinda, toda vez que podemos voltar a ela. A história parece tratar também de amor, pois logo no começo vemos um homem e uma mulher andando de mãos dadas pela praia. Seguem-se muitos planos de natureza, com mar e vegetação. À medida que o filme avança, as tramas internas se tornam mais complexas e temos a impressão que foi daí que surgiu a ordem final dos episódios. Cada vez mais os planos provocam estranhamento e o desconforto aumenta. Em um plano, vemos as pernas de um homem e de uma mulher entrando numa água rasa como a de um rio. Logo depois, planos de árvores e postes com suas linhas e fios. Voltamos ao possível rio, onde o homem (Raul Schnoor) retorna à terra carregando a mulher. Segue-se um plano de uma árvore mostrando apenas galhos secos, outro símbolo cuidadosamente plantado por Mário Peixoto.

A água invade com mais força o barco, enquanto os gravetos com os quais Raul brincava boiam na água. Uma câmera solitária retorna o trajeto feito pelo casal na praia. A ausência é clara; em seguida, alguns planos são exibidos em negativo, o que causa um forte impacto imagético e emocional. Outras cenas da natureza se seguem, tentando distorcer formas: ora a imagem está de cabeça para baixo, ora reflexos são privilegiados, ou ainda os negativos são exibidos, forçando uma dicotomia entre o que é mostrado e o que não pode ser mostrado, a vida e a morte. Em pouco tempo, as pegadas do casal são apagadas pela água.

As prisões e linhas continuam. Um homem está diante da casa de uma mulher, pisando um capacho metálico. A mulher retorna à casa e o homem torna a andar, em mais um plano de estrada de terra. Vemos uma grade que se revela ser de um cemitério. A câmera faz piruetas e entra. Uma quinta personagem, interpretada por Mário Peixoto está sentada num túmulo e brinca com uma aliança. Raul entra com uma pequena flor e se posta em frente a Mário (figura 54). Um plano do cabelo

esvoaçante de Raul é praticamente confrontado com um plano do cabelo empastado de Mário (figuras 55 a 58).



Figuras 54 a 58: Homem 1 (Raul Schnoor) entra no cemitério e se posta diante de Mário Peixoto.

Os dois se confrontam e Mário, que brinca com sua aliança, percebe a presença de duas alianças no dedo de Raul. Mário fita com força o companheiro de





Figuras 59 a 64: Uma troca de cigarros e olhares no cemitério.

cena e quando Raul se vira para sair ele o puxa de volta (figura 59). Depois de se olharem, Raul se põe a fumar um cigarro e oferece fogo para Mário (figuras 60 a 64).

Os dois seguem na troca de olhares e Raul, em seguida, apaga seu fogo. Mário permanece olhando e esclarece a trama, ao declarar que "supondo que ela seja minha como esta foi sua", apontando para aquela enterrada: a mulher que vimos no início é esposa de Mário e amante de Raul, enquanto provavelmente a esposa de Raul foi amante de Mário, que ainda informa que a amante de Raul é "morfética"<sup>285</sup>.

<sup>285</sup> Morfética era como se chamava até meados do século XX as pessoas portadoras de lepra, terminologia considerada hoje ultrapassada, recomendando-se o termo hanseníase.

Raul se desespera e se joga ao chão, enquanto o filme corta entre o barco e o cemitério. Em seguida vemos Raul andando por mais uma estrada de terra, cortando uma plantação, completamente sem rumo, com a câmera fazendo uma movimentação paralela para acompanhá-lo, lembrando um pouco a caminhada de Olga no primeiro episódio, mas com um movimento de câmera ainda mais solto.

Na marca dos 83 minutos de filme, o homem grita, ao som do Quarteto de Cordas em Fá maior, de Maurice Ravel, e a câmera não para mais de se movimentar, agarrando-se à personagem masculina e evidenciando um desespero enorme. É a vez dele ir ao mar, caminhando até o fundo do píer, onde um barco está amarrado. Desesperado, ele olha para o oceano, até que uma mulher comendo uma carambola (Carmen Santos) o interpela, oferecendo favores sexuais. Raul a rejeita e vai até uma casa, provavelmente procurar a amante. Em seguida, continua caminhando sem rumo, cada vez mais deprimido, mas sempre com o rosto bem fotografado, até novamente se jogar ao chão. Sua mão é destacada na lama: ele tenta se agarrar a alguma coisa, sem muito sucesso. Em seguida, muitos planos curtíssimos aparecem, sobressaindo a música forte de Igor Stravinsky (do balé "O Pássaro de Fogo"), com uma profusão de instrumentos e sentimentos que mostram que estamos chegando ao auge do espetáculo.

A esta altura, depois de tantos movimentos de câmera e histórias sobre as muitas formas de desilusão com a qual as personagens se deparam, o fim se aproxima. Muitos planos enigmáticos são apresentados: um totalmente branco, escadas na qual as personagens - o diretor, os espectadores - mal conseguem subir um degrau e que parecem sempre nos esmagar com sua grandeza. Um céu nublado que promete tempestade a qualquer momento. A cruz católica, as redes de pesca, certa tranquilidade.

Uma certa rotina se instaura, mas, como muitas rotinas, nem sempre ela é confortante. Muitos pés aparecem em cena, geralmente de forma ameaçadora. Em paralelo, vemos imagens do mar, e depois ameaças anteriores não cumpridas, Raul pula no mar, pondo fim a qualquer esperança que restava. Os olhos grandes de Tacia invadem a tela (figura 65), enquanto mais água invade o barco. O desespero aumenta enquanto a trilha se intensifica. Só restam as duas mulheres. As ondas crescem e a tempestade é vista ao som da Sinfonia nº 1, de Serguei Prokofiev, um

dos raros momentos de *underscoring*, em que a música complementa de forma óbvia os acontecimentos visuais.



Figura 65: Taciana olha para o mar perto do fim do filme

O fim sempre chega, as ondas acabam, e o principal tema do filme (Gymnopédia nº 1, de Satie), retorna, assegurando-nos da finitude de tudo. Nunca o fim pareceu tão real. O barco já se foi e temos apenas Olga, com o corpo no mar, segurando um pedaço de madeira. Há um retorno à imagem inicial, com as mãos algemadas, assim como procedimentos técnicos usados nas primeiras cenas, como o *flare*, acentuando um sentimento de retorno. Um filme que, assim como o barco e como a vida, continua no mesmo lugar, do qual provavelmente nunca sairá.

### **6.5- Análise queer de Limite**

Qualquer comparação da trajetória, biografia e filmografia de Mário Peixoto com diretores europeus e norte-americanos integrantes de algum estúdio esbarrará num primeiro obstáculo: é fácil entender e explicar que os diretores gays, lésbicas e bissexuais de Hollywood não saíam do armário por pressão dos estúdios, além de regras sociais e questões morais em vigor, como em todo o mundo. Assim, eles eram forçados a dirigir filmes narrativos e podiam, no máximo, incluir sugestões e brincadeiras a respeito de gêneros e sexualidades fluídas, geralmente em termos de diálogos com duplo sentido. Mesmo assim, Doty, questionando a política dos autores em seus textos, nota que

uma crítica queer radical a respeito de Cukor e Arzner como *auteurs* poderia dizer que eles eram homossexuais no armário e colaboradores que ajudaram a perpetuar uma indústria heterocentrista que se dedicava a atender aos desejos de uma sociedade opressiva aos queers.<sup>286</sup>

Peixoto não tinha nenhuma preocupação com um estúdio ou em realizar uma narrativa que fosse palatável para o (grande) público. Ainda assim, diferentemente de seu trabalho como escritor - inédito -, ele tinha que conviver com outras pessoas no set e, ao contrário dos outros cineastas independentes citados acima (Anger, MacPherson Genet), me parece que Peixoto era na época muito reservado em relação à sua homossexualidade para que ele pudesse deixar o tema mais claro ainda, apesar de ter convivido com outros homens que podem ser considerados gays ou bissexuais, como Brutus Pedreira, Edgar Brasil e Raul Schnoor<sup>287</sup>.

É notável perceber por que **Limite** não pôde ser (ou não quis ser) adotado por uma plateia LGBT. Além de ter sido pouco visto por décadas, não temos no Brasil uma rede de divulgação do cinema nacional, através da televisão ou de reestreias constantes, que possibilitem manter a popularidade em alta de antigos artistas do cinema ou transformar as estrelas e os filmes protagonizados por elas em camp - algo que existe na televisão brasileira, por exemplo.

**Limite**, mesmo com sua autoria queer, não permite tal leitura por parte do público. Pelo seu grave tom de seriedade e melancolia que, digamos, barra qualquer tentativa do público de se divertir ou se emocionar com a obra, mas também porque virou um mito intelectual tão grande, que qualquer tentativa de discutir ou interpretar de modos não normativos esse cálice sagrado do cinema brasileiro pode ser visto como uma profanação.

O que é uma pena, visto as indiscutíveis marcas queers de **Limite**: a cena no cemitério em que os dois homens se olham, complementada pelos cigarros e pelo fogo; a crítica de Mário à instituição matrimonial, seja no segundo episódio e

<sup>286</sup> cf. DOTY, 1993, op. cit., p. 19. No original, "a radical queer critique of Cukor and Arzner as auteurs would say that they were closeted homosexual collaborators who helped perpetuate a heterocentrist industry catering to the desires of a queer-oppressive society".

<sup>287</sup> O trabalho atual não se interessou em ir atrás de dados biográficos de todos os membros da equipe, porém, conversas durante a pesquisa me revelaram que tanto Brutus Pedreira, ator e também responsável pela música, quanto Raul Schnoor, o protagonista, eram conhecidos por terem tido relacionamentos homossexuais, ainda que não se identificassem como tal. Quanto a Edgar Brasil, Alice Gonzaga, filha de Adhemar, disse que hoje acredita que Brasil se interessasse sexualmente por homens, ressaltando que não poderia afirmar e que outras pessoas que estudaram o artista discordam dela,

especialmente no terceiro, quando cada homem toma como amante a esposa do outro. Poderíamos também pensar se a prisão que Olga escapou no primeiro episódio não seria na verdade um casamento fracassado. Mesmo assim, o tom excessivamente melancólico e de mal com a vida de **Limite** certamente poderia ser um produto homossexual nos anos 1930 e encontrar algum tipo de culto refinado nos anos 1940 e 1950, mas hoje está terrivelmente ultrapassado.

Ainda assim, podemos fazer uma pequena ressalva e dizer que ele se tornou, sim, um certo filme-fetiche para muitos professores e intelectuais e que a homossexualidade de Peixoto e a leitura queer fazem parte da bagagem que o filme carrega. Hernani Heffner já ressaltou o aspecto queer em aulas do cinema brasileiro na PUC do Rio de Janeiro ou ainda em outras ocasiões. Amigos da USP me relataram que Carlos Augusto Calil falava a mesma coisa em aulas do cinema brasileiro. O professor e pesquisador José Gatti fez comentário semelhante no debate "Subversão e arte", durante a mostra New Queer Cinema, em Curitiba<sup>288</sup>.

Enxergo como grande mérito em **Limite** a total ausência de uma construção narrativa clássica, mesmo que isso provoque momentos de fuga do espectador, especialmente pelo filme ser excessivamente longo. Conhecendo a posterior obra literária do diretor, é fácil perceber que se trata também de uma falta de senso de montagem, no mais estrito senso da palavra: uma relação quase paranoica com o filme e com todas as cenas que estão lá, chegando a ponto de imaginar coisas que não foram filmadas e tratá-las como reais, e a uma possível falta de julgamento em afirmar que o corte ou a inserção de várias cenas poderiam melhorar o trabalho completo. Para Mário Peixoto, valia mais o filme que restava em sua cabeça do que aquele impresso em celuloide.

O que me intriga é pensar justamente o porquê do tom melancólico em um cineasta tão jovem. Quais seriam as principais inspirações estéticas da época deste estilo artístico? Ou quais seriam as questões que envolvem a criação do filme? Enfim, partindo de uma questão mais ampla a respeito da influência que uma vida pessoal pode causar na obra de um cineasta, estudemos o caso concreto de Mário Peixoto.

---

<sup>288</sup> O debate aconteceu no dia 27 de agosto de 2015, na Caixa Cultural em Curitiba, e está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=I18kZTANQQY>>]. Última visualização em 10 de março de 2016.

Se os detalhes são geralmente tão escondidos, a nossa experiência mostra que se tratam de assuntos que é melhor deixá-los quietos, quase sempre envolvendo não a vida sexual, mas aquela vida sexual fora da heteronormatividade. A informação de que Carlos Manga era um mulherengo e tinha várias amantes durante sua época na Atlântida é sempre lembrada em biografias e artigos e até vista como uma anedota da vida de playboy que o jovem levava. Porém, a homossexualidade de outros cineastas e outros artistas da mesma época, como Watson Macedo, José Carlos Burle, Cajado Filho, Francisco Alves ou mesmo Mário Peixoto é tida como um assunto de caráter inteiramente pessoal. Quer dizer, vergonhoso e que poderia manchar seus méritos. Se a heterossexualidade normativa compõe um dos muitos vetores artísticos, é normal fazer parte de sua mitologia; se a sexualidade é fora do padrão, o segredo é regra e a vida pessoal é considerada indesejada e fofoca.

É necessário ressaltar que o filme é repleto do que podemos indicar como uma sensibilidade homossexual: suas belas imagens contemplativas, aliadas a uma música melancólica, representam a beleza e a conseqüente finitude da vida.

Outro dado que pode nos auxiliar na compreensão queer: é perceptível que, do elenco principal, Raul Schnoor é o mais bem filmado, especialmente quando levamos em consideração a importância da fotogenia para o cinema na época e no círculo ao qual Peixoto estava vinculado. Muitas de suas cenas adquirem caráter sensual, seja ele no barco, com menos roupas e mais músculos, ou no cemitério enfrentando Mário Peixoto, com seu cabelo ao vento e andanças pelo mato.

São vários os planos valorizando os músculos (figuras 66 e 67) e sua face, enquanto as duas mulheres têm geralmente planos menos favoráveis. Na cena do cemitério também notamos seu cabelo sensual se mexendo, ao contrário do cabelo engomado de Peixoto, o que me faz crer ser um comentário autodepreciativo do



Figuras 66 e 67: Ainda no início do filme, a fotografia valoriza o físico de Raul Schnoor.

diretor, se menosprezando em relação a Raul (como pode ser percebido na posição dos atores na figura 59) Outros planos ainda favorecem o físico de Raul, como na cena em que a mão dele entra na lama (figura 68). Ou ainda na cena em que os cigarros de Raul e Peixoto se aproximam para trocar fogo (figuras 61 a 64). Novamente a diferença entre os dois: enquanto o de Raul é um cigarro normal, o de Mário é preto, bem mais



Figura 68: mão de Raul Schnoor.

bonito e menos vivo. A cena produz uma tensão de repressão sexual enorme. Enquanto Raul oferece seu cigarro aceso como fogo para Mário, ele demora muito a aceitar e a câmera escapa a tempo de não mostrar se, em algum momento, os cigarros dos dois se encostam.

A força do físico de Raul é contrabalanceada por sua fraqueza de espírito e falta de ação. Ele passa o tempo todo no barco brincando com dois gravetos e não parece ter muita vontade em seguir com a vida. É o mundo que navega este alguém que parece não tomar decisão nenhuma. O barco está solto no mar, o filme aponta que não temos nenhum controle sobre os fatos da vida. Não adianta remar, que o barco não sai do lugar. Somente quando as ondas chegam. Aí nada pode sair do controle e Raul é o primeiro a pular quando a tempestade se aproxima.

Parece-me que Peixoto tinha medo daquelas ondas. Pelas características do filme, além do que conhecemos da biografia de Mário Peixoto, é difícil não o imaginar como uma pessoa sensível, apegada às coisas e ao passado, de um modo que lhe permite impregnar o filme de uma beleza plástica especial, mas que igualmente o impediu de realizar um outro projeto.

Em **Limite** as três histórias tratam de angústia e desilusão de personagens presos no barco à deriva, cada uma com um tom especial: a primeira personagem escapa de uma prisão para se ver em outra, que parece ainda pior e sem chances de redenção. É notável que iniciamos seu episódio com uma fuga totalmente anti-dramática.

O segundo episódio envolve outra mulher presa num casamento infeliz, que parece não ter uma saída tão fácil. A pacata vila tem uma importância fundamental neste momento, especialmente o mar para onde ela escapa e vai olhar as ondas. O mar, no episódio, é visto como uma liberdade, uma possibilidade de novo começo, antes de voltarmos ao mar como inimigo. Já no terceiro episódio, além de uma fragmentação urbana rápida e de cenas em que Raul está na estrada, temos ainda o cemitério, o local dos mortos, que agora parece arruinar seus sonhos. Seria pela informação de que sua amante ou esposa teria lepra ou pelo encontro estranho com um outro homem?

Planos em que os três estão à deriva estão presentes em todo o filme, não apenas no início, mas também no fim ou na transição entre os possíveis episódios. Em cada um de seus episódios, as personagens também atravessam vielas vazias e estradas de terra abandonadas, sem cruzar com qualquer sorte - que Brutus encontra e abandona. Afinal, as três seriam a mesma pessoa? Seria possível pensar que em seu filme tão pessoal, Peixoto explicita seu lado feminino articulando suas angústias e depressões não só em uma personagem masculina, mas também em duas femininas?

Essa questão de identificação do autor com suas personagens é bem complexa, porém igualmente desprezada por estudos cinematográficos. Dorothy Arzner, em uma entrevista com pesquisadoras feministas, comentou que na verdade ela se interessava muito mais pela personagem título de **Assim amam as mulheres** (Christopher Strong, 1933), interpretada por Colin Clive, do que pelas mulheres do filme, encabeçadas por Katherine Hepburn.

A ideia de fuga perpassa todo o filme, em tomadas que buscam o céu ou em direções opostas à ação, como nas cenas em que a personagem anda em uma estrada ou rua e a câmera abruptamente vira para o lado. Ao mostrar Carlitos escapando da prisão em paralelo às personagens que tentam encontrar uma brecha em meio as suas vidas, Peixoto ensaia uma metáfora interessante do cinema como



uma fuga da vida. Talvez não à toa a única personagem creditada que não está no barco é o pianista interpretado por Brutus Pedreira.

O filme é realizado por alguém desiludido com a vida e um ser imbuído da filosofia romântica, com um olhar melancólico e automaticamente saudoso. Alguém que parece ter desistido de viver antes mesmo de tentar. Parece ser uma pessoa solitária, como era o protagonista de seu romance *O Inútil de Cada Um*, e que culpava o implacável destino por sua solidão e falta de vida (amorosa, sexual, mas não só).

O tema da incomunicabilidade e da impossibilidade de pertencer a algo ou alguém perpassa os relacionamentos falhos e complexos que o filme apresenta. A homossexualidade de Mário apresenta uma via para compreendermos porque esses temas eram tão importantes para ele, como ele via na arte, seja na literatura ou no cinema, as únicas formas de exteriorizar esse sentimento que a sociedade o proibia de discutir ou mesmo de afirmar. Aí compreendemos a importância que ele dava aos seus diários e talvez seja esta a razão para os responsáveis pela manutenção deles e os principais biógrafos de Mário evitarem que seus conteúdos sejam expostos.

Além de perguntarmos quem são essas personagens, é importante pensar também o que significa a ambientação do filme. Mangaratiba e a região eram locais importantes para Peixoto e ele fez um belíssimo registro da cidade. Mas a cidade, a praia e o mar seriam locais de liberdade ou locais de aprisionamento? A mim parece que a segunda opção é a verdadeira.

O mar filmado com altos pontos de luz é uma das imagens mais marcantes do filme e se assemelha, a meu ver, a uma grande constelação, repleta de estrelas. É interessante notar que a astronomia estava em voga na década de 1920. Entre as descobertas estavam a do sistema de Andrômeda pelo astrônomo norte-americano Edwin Hubble. O principal debate do tema da época era se o universo era infinito ou se era possível mensurar seu tamanho. Em 1929, Hubble e outros pesquisadores apontaram que as outras galáxias estavam se distanciando da nossa, o que levou a um amplo debate sobre a possibilidade do universo estar em expansão. Os periódicos brasileiros da época anunciaram alguma destas novidades, além de palestras e debates sobre o assunto, nos levando a crer que na Europa - onde Mário Peixoto viveu no final dos anos 1920 -, existia o mesmo interesse, se não maior.

Poderia então **Limite** ser um filme sobre o universo em expansão que ainda assim não conseguia solucionar o fim da vida, o maior mistério e dilema da

humanidade? Estaria o autor tão amargurado com a vida que já pensava na próxima? E estaria essa angústia relacionada a sua juventude, que por conta de uma sociedade heteronormativa lhe censurava relações sexuais mais prazerosas e sem um excesso de receios, como parecem indicar os trechos dos diários comentados por Emil de Castro em sua biografia?

O filme retrata vidas destinadas ao fracasso, a sorte repetidamente ignorada ou descartada, escolhas que levam a um caminho de perdição, a constante luta entre uma prisão aceita pela sociedade e pelo capital e outra que é o fruto dos desvios e tentativas de romper com a norma. Nesse ponto, **Limite** se apresenta como completamente queer, por ser um filme em profundo acordo com a vida de uma pessoa que não se adequava aos padrões sexuais de 1930, e que tentava se expressar na única forma que concebia.

Que o filme ainda hoje transmita esses sentimentos de forma clara é notável. As principais relações amorosas e sexuais do filme são interrompidas por falhas de uma das personagens. Na primeira, Olga é uma prisioneira e sua liberdade é necessariamente um empecilho para um romance insinuado com a pessoa que a liberta; na segunda, o alcoolismo de Brutus serve como principal causa para o término da relação; na terceira, Raul descobre que sua amante é morfética e se desespera.

Nesse sentido, Mário Peixoto parece também se identificar com as personagens femininas (Olga, Taciana e a amante de Raul) na busca das três pela solidão. A tempestade da última sequência representaria o cúmulo de toda repressão sexual e suas ondas finais um gozo, culminando na liberdade definitiva daquela que consegue pular de prisão em prisão, enquanto as outras personagens abandonam a vida em desespero? Mário, enfim, se identificava com Olga ou a invejava?

Acredito que Peixoto se identificava mais com as personagens femininas, mas imbuiu em Raul uma personagem que ele ansiava ser, um homem de pulso firme, imagem máscula e decisões fortes. É o único que diante de um desafio - a notícia de que a amante é morfética - não fica parado e se resigna, como fazem o carcereiro, Olga, Taciana, Brutus e Mário. Ele vai e luta pela amante, mesmo que isso não lhe traga um final feliz. Porém, no barco, já não vê mais escapatória e passa o tempo brincando com seus gravetos.

**Limite** é um filme marcado pelos sentimentos: a narrativa lhe escapa completamente. É impossível afirmar com certeza se o que vemos é realmente uma

narrativa em flashback, um devaneio completo de uma pessoa ou ser (da mulher algemada?, dos urubus?, de um narrador onisciente?), ou algum *flashforward* de uma das três histórias - sendo as outras imaginações. Se qualquer filme pode ser interpretado como um sonho ou qualquer outro artifício que implode a linearidade e a narrativa clássica, **Limite** praticamente exige tal interpretação, evitando ao máximo qualquer interpretação fechada ou mesmo única.

Provavelmente, cada uma das personagens principais está em estado final de desespero - que pode ser o suicídio ou não - e se encontra em algum tipo de limbo espiritual, fora do espaço-tempo. Porém, uma outra leitura possível é aquela em que todos os três membros do barco são versões ou fases de uma mesma pessoa, o que aumentaria ainda o caráter fluído do filme. Em **Limite**, Peixoto se enxerga em todas as personagens, de ambos os gêneros, que se encontram em maior ou menor grau na impossibilidade de agir diante das demandas da vida.

## Conclusão

O que mais me chama a atenção após analisar os três filmes aqui estudados é a importância da autoria queer. Se nos estudos de cinema norte-americano e europeu percebemos que a maior parte de personagens queers na primeira metade do século XX são estereotipadas e criadas com motivos de humor ou horror (o homem afeminado ou a mulher máscula e vilã), aqui essas personagens não se sobressaíam, apesar de existirem<sup>289</sup>.

Quando o assunto é sexualidade, há o costume de se menosprezar como mera fofoca os dados relacionados à vida pessoal dos artistas. Com relação aos filmes aqui analisados, eles apresentam suas propostas queers por meio de suas narrativas e de suas escolhas estéticas, mas acreditamos que os bastidores podem nos ajudar a entender as motivações por trás de tais filmes. A leitura queer de um filme colabora tanto quanto uma leitura política. Um exemplo de obra que cresce com sua leitura política sem ser dependente dela é **Dias de ira** (Vredens dag, 1943, Carl Theodor Dreyer). Realizado quando a Dinamarca - e quase toda Europa - estava sob o domínio nazista, o filme, por trás de uma simples história medieval de caça às bruxas, se transforma em um poderoso libelo político. É impossível, portanto, ignorar que a narrativa do filme funciona como uma parábola da perseguição aos judeus. Muitas pessoas sem referência histórica ou cultural para entender as circunstâncias nas quais o filme foi feito ou sem conhecer a obra de Dreyer verão **Dias de ira**. Afinal, mesmo que um filme dialogue com o cenário em que foi criado, não deve ser refém dele, e o filme de Dreyer transmite sua mensagem por mais tolerância e humanismo. Ou seja, certamente um conhecimento do que cerca o filme ajuda a entendê-lo melhor, mas as imagens (e sons) falam por si e são elas que nós - críticos, espectadores, pesquisadores - devemos decifrar.

Voltando às cinco possibilidades de filmes queers apresentados por Harry M. Benshoff e Sean Griffin na introdução de *Queer images: A history of gay and lesbian film in America*<sup>290</sup>, **Poeira de estrelas**, **Brasa dormida** e até **Sangue mineiro** poderiam pertencer à primeira categoria, por ter personagens queers. Porém, me

<sup>289</sup> Como Chico Lacerda apontou especialmente no caso de **Alô, alô, carnaval**, em *Cinema gay brasileiro: Políticas de representação e além*. Recife: Tese de Doutorado defendida na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2015a, p. 35-38.

<sup>290</sup> BENSHOFF, Harry M.; GRIFFIN, Sean. *Queer images: A history of gay and lesbian film in America*. Oxford: Rowmann & Littlefield, 2006, p.9-10.

pergunto se todos eles não foram afinal criados por autores queers, com sensibilidade o suficiente para construções complexas de personagens, em que a parte sexual e afetiva destas é apenas uma parcela de suas personalidades.

Obviamente, José Cajado Filho, que dirigiu as cenas musicais, não é o único responsável pelo homoerotismo saltar tanto aos olhos em **Poeira de estrelas**. Emilinha Borba e Lourdinha Bittencourt tiveram grande relevância em expor essa relação amorosa, assim como o diretor principal do filme Moacyr Fenelon. Mas é provável que a ideia tenha partido de Cajado Filho e sido adotada por Fenelon. Além disso, uma conexão sentimental é melhor explicitada nos números musicais, que ficaram sob a responsabilidade de Cajado Filho: tanto as letras versam sobre relacionamentos amorosos, como a mise-en-scène explicita isso, seja através dos olhares trocados ou do figurino, com Emilinha Borba vestida de homem nos duetos musicais entre as atrizes.

Os números musicais valorizam a relação homoerótica da dupla. A presença de bailarinos com acentuada gestualidade homossexual aumenta o tom de *viagem* no filme, aproximando-o mais ainda do ideal de queer.

Em **Limite**, a autoria queer está mais manifestada pelo estilo experimental do filme e também por seu diretor ser sabidamente homossexual, além de contar com outras pessoas queers na equipe e elenco. Ainda assim, é um filme que não declara em nenhum momento questões sexuais e afetivas queers, que se torna mais evidente no filme por uma percepção que, dentre o elenco, Raul Schnoor era o mais valorizado pela câmera e iluminação, e especialmente pelos temas abordados: depressão, melancolia, falta de pertencimento a este mundo, etc. Um estilo próprio à autoria queer, quando a sexualidade do artista influencia diretamente o tema e o estilo da obra.

No caso de **Brasa dormida**, a questão queer nos parece evidente e também domina toda a trama, visto que a animosidade entre herói (Luiz Sorôa) e vilão (Pedro Fantol) se dá pela atenção de uma outra personagem masculina (Máximo Serrano), ao contrário da mocinha principal. Créditos tiveram que ser incluídos apontando uma relação familiar ente Pedro e Máximo, ainda que nada no filme aponte para isso. O triângulo formado evidencia uma atuação forte de Serrano que, como apontamos no capítulo 5, era conhecido na imprensa por desempenhar muito bem o tipo sentimental

e sensível. Assim, no filme, quase esquecemos do relacionamento oficial de Luís com a filha do patrão.

Ainda que o triângulo queer fique indubitável pela montagem e mise-en-scène, **Brasa dormida** nos levou a rever outros filmes que contam com Máximo Serrano no elenco, levando à consideração que ele talvez seja o mais antigo ator queer brasileiro, dentre os filmes e atuações que seguem preservados. Assim, a questão de uma *atoria* queer<sup>291</sup> fica mais evidente ainda.

Algumas personagens apresentam uma tensão física e emocional que é relacionada à homossexualidade pré-definida, ou seja, aquela estereotipada, facilmente perceptível e vinculada a uma ruptura dos padrões de gênero (homens afeminados, mulheres machonas) e que sugere um desejo sexual direcionado a pessoas do mesmo sexo. Alguns críticos (e historiadores, pesquisadores etc) podem dar de ombros e considerar apenas como um comentário preconceituoso ou inútil dos autores. Essa é uma visão unidimensional e perigosa de representação homossexual, pois ao mesmo tempo em que critica os estereótipos como algo negativo, ignora personagens que não se encaixam neste padrão pré-definido.

Fazendo isso, os críticos perdem de vista uma visão de mundo que vai além da necessidade de se enquadrar em padrões de representação impostos pela sociedade, como é algo que me salta aos olhos na interpretação de Máximo Serrano em **Tesouro perdido**, **Brasa dormida** e **Sangue mineiro**. Os mesmos críticos também falham em compreender (parte d)a motivação da depressão e melancolia encaradas pelas personagens de **Limite**.

Este trabalho se junta a outros projetos contemporâneos que discutem o queer no cinema brasileiro de forma mais inclusiva, como a tese de Chico Lacerda, *Cinema Gay Brasileiro: políticas de representação e além*, defendida em 2015, e o livro-catálogo *New Queer Cinema - cinema, sexualidade e política*, uma coletânea de textos em que alguns discutem o queer no cinema nacional - como o próprio Chico - e outros pensam de forma mais teórica como o queer pode contribuir para as pesquisas atuais.

---

<sup>291</sup> A teoria *atorial* é usada em alguns trabalhos, mas a palavra ainda é nova em discussões cinematográficas. Se trata de um neologismo com a ideia de autoria, dando ênfase ao trabalho do ator no processo de criação.

No ambiente acadêmico atual, algumas propostas interessantes geralmente repercutem pouco, o que parece também indicar o grau de envolvimento entre as várias pesquisas, de diferentes metodologias, a respeito do cinema produzido, distribuído, exibido e consumido no Brasil. É importante que seja dito que isso acontece em grande parte por problemas na estrutura do sistema de pesquisa acadêmica hoje instaurado no Brasil, que, entre outras coisas, promove a quantidade ao invés da qualidade. Na corrida pela quantidade de artigos produzidos, eventos organizados e pontos no sistema de currículo Lattes, fica-se a impressão de um grande vazio, com muitos trabalhos acadêmicos escritos para poucos leitores e sem um grau de sistematização que permitiria uma melhor relação entre esses estudos. Neste cenário, professores e acadêmicos são naturalmente prejudicados pela falta de tempo necessário para realizar suas pesquisas, e mais ainda para promover uma maior interação destas pesquisas com diferentes experiências e abordagens.

Naturalmente - e infelizmente -, o presente trabalho também tem seus pontos falhos. Uma teoria queer de **Limite** poderia se mostrar muito mais evidente e convincente se eu tivesse lido os diários de Mário Peixoto e publicasse trechos dele. Porém, a demora na resposta do Arquivo Mário Peixoto e o silêncio que se seguiu deles ajudou a deixar claro, novamente, que não precisamos de uma confirmação superior, oficial<sup>292</sup>. O queer, o erotismo e o homoerotismo estão presentes nas imagens. Basta ficar atento e saber enxergar.

Os outros filmes podem ainda ser mais trabalhados. **Brasa dormida** vai ganhar muito se um dia descobrirmos mais sobre a história de Máximo Serrano. Seria ele uma pessoa queer, além de ser um ator queer? Humberto Mauro usava essa sua ambiguidade sexual conscientemente ou era algo tão forte que talvez nem Mauro ou Serrano percebessem que estava sendo registrada em película?

**Poeira de estrelas** também há de ganhar, assim espero, um estudo muito mais aprofundado, levando em consideração as personalidades de Lourdinha Bittencout e Emilinha Borba, e a relação delas com os e as fãs. Será que a confusão entre gêneros também acontecia em programas de rádio?

O que pretendemos aqui é deixar claro, de maneira que talvez seja inédita, o quanto estes três filmes podem e devem ser lidos como queers, e espero que esta

---

<sup>292</sup> O que não significa que eu não continue na expectativa pela autorização para ler os diários.

abordagem nos faça cada vez mais questionar todo o cinema brasileiro, sejam seus cânones ou os filmes que ainda seguem escondidos por trás de sua história oficial.



## Bibliografia

- AARON, Michele (ed.). *New queer cinema: A critical reader*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004.
- ALMEIDA, Pires de. "Medicina Pública: A libertinagem no Rio de Janeiro perante a história, os costumes e a moral (continuação)" IN *Brazil-Medico*. Ano XVI, nº 33, 1º de setembro de 1902.
- ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda 1934 / 1945*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Frederico Paciência* (pp. 76-89) IN *Contos Novos*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999 [1924-42/1947].
- ANZALDUA, Gloria. "To(o) Queer the Writer - Loca, escritora y chicana" [1990] IN KEATING, AnaLouise (Ed). *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham: Duke University Press, 2009.
- ÂNGELO, Vitor; LIB, Fred. *Aurélia, a dicionária da língua afiada*. São Paulo: Editora do Bispo, 2006.
- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. "Teatro popular e cinema hollywoodiano em **Augusto Annibal quer casar!** (1923)" IN *Anais de textos completos. XVIII Socine*. CATANI et al. São Paulo: Socine, 2015.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro. A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015 [1890].
- BARROS, Luiz de. *Minhas Memórias de Cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.
- BENSHOFF, Harry M., *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- BENSHOFF, Harry M.; GRIFFIN, Sean. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Oxford: Rowmann & Littlefield, 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: ANNABLUME, 1995.
- BETTIM, Lucas. "Um certo old queer cinema", p.110 IN MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (org). *New Queer Cinema. Cinema, Sexualidade e Política*. Juiz de Fora: LDC, Caixa Cultural, 2015.
- BLAND, John Orway Percy. *Men, Manners and Morals in South*. New York: Charles Scribner's Sons, 1920.
- BRITO, Jomard Muniz de. *ESCOMBROS em CarnavaliZAÇÃO*, da série "Atentados poéticos". Folheto distribuído durante o carnaval de Recife em fevereiro de 2016.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Introdução" de *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva IN LOURO, Guacira Lopes (org.). *O Corpo Educado : Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2ª edição, 2000.

- \_\_\_\_\_. "Critically Queer" IN DINSHAW, Carolyn; HALPERIN, David M. (ed.).  
*GLQ: A Journal of Lesbian & Gay Studies*, vol. 1, novembro de 1993.
- \_\_\_\_\_. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999 [1990].
- \_\_\_\_\_. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CASTELLO BRANCO, Rodrigo. *Barro Humano*. Rio de Janeiro: Monografia do curso de graduação em Comunicação Social – habilitação cinema da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.
- CASTRO, Emil de. *Jogos de Armar: a vida do solitário Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- CESTARO, Gary P (ed.). *Queer Italy: same-sex desire in Italian literature and film*. New York: Palgrave, 2004.
- COELHO, Fernanda. *Manual de manuseio de películas cinematográficas: procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira*. 3ª edição. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Cinemateca Brasileira, 2006, p. 45.
- COLLING, Leandro. "Teoria queer" IN FERREIRA, Cândida (org.). *Mais definições em trânsito*. (Livro digital). Salvador: Programa de Pós-graduação Multidisciplinar em Cultura e Sociedade, 2007, p.1. Último acesso em 9 de março de 2016. Capítulo disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/TEORIAQUEER.pdf>>.
- \_\_\_\_\_. Em defesa da fechação. 2012 IN IBahia.com. <<http://www.ibahia.com/a/blogs/sexualidade/2012/07/04/em-defesa-da-fechacao/>>. Último acesso em 2 de agosto de 2015.
- COSTA, Luiz Henrique da. *Mário Peixoto, um autor sem lugar*. Rio de Janeiro: Revista Garrafa, nº 5, jan-abr 2005. Disponível em <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa5/16.html>>. Último acesso em 9 de março de 2016.
- COUTO, José Geraldo. "Biografia em marcha ré". São Paulo: *Folha de São Paulo*. caderno ilustrada, 23 de julho de 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2307200012.htm>>. Último acesso em 8 de março de 2016.
- DE LAURETIS, Teresa. "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities" IN *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 1991. 3:2 (3º volume, número 2)
- DELABRE, Anne; ROTH-BETTONI, Didier. *Le cinéma français et l'homosexualité*. Paris: Danger Public, 2008.
- DUGGAN, Lisa, HUNTER, Nan D. *Sex Wars: sexual dissent and political culture*. 10th. anniversary edition. New York: Routledge, 2002.
- DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly 'Queer': Interpreting Mass Culture*. Minneapolis, University of Minneapolis, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. New York, London: Routledge, 2000.
- DOUGLAS, Lord Alfred. *Two Loves*. 1894. Acesso em: <<http://www.poets.org/poetsorg/poem/two-loves>>. Último acesso em 9 de março de 2016.
- DYER, Richard. "Believing in Fairies: The Author and the Homosexual" IN FUSS, Diana *Inside/out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York: Routledge, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Gays and Film*. London: British Film Institute, 1977.

\_\_\_\_\_. "Stereotyping" IN DURKHAM, Meenakshi Gigi; KELLNER, Douglas M. (ed.). *Media Cultural Studies: Keywords*. Edição revisada. Maiden: Blackwell, 2006.

\_\_\_\_\_. *The Culture of Queers*. London: Routledge, 2002.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. 1, 1938.

FELICE, Fabricio. "*A Apoteose da Imagem*". *Cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club*. São Carlos: Dissertação defendida na Universidade Federal de São Carlos, 2012.

FLINN, Caryl. *The New German cinema: music, history, and the matter of style*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, 2003.

FOUCAULT, Michel. "De l'amitié comme mode de vie". Entrevista conduzida por R. De Ceccaty, J. Danet e J. Le Bitoux IN *Gal Pied*, edição de 25 de abril de 1981, p. 38-39. Disponível em: <<http://1libertaire.free.fr/MFoucault174.html>>. Tradução parcial para o português em: <<http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/amizade.pdf>>. Último acesso em 24 de julho de 2015.

\_\_\_\_\_. *Histoire de la sexualité I, la volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 13ª edição, 1999 [1976/1998]

FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, Mistério e Gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Niterói: Tese de doutorado defendida na Universidade Federal Fluminense, 2011.

FREIRE, Rafael de Luna. *Cinematographo em Nichtheroy: História das Salas de Cinema de Niterói*. Niterói: Niterói Livros, 2012.

GAMSON, Joshua. "Must Identity Movements Self-Destruct? A Queer Dilemma" IN *Social Problems*, vol. 42, nº 3, agosto, 1995, p. 390-407. Disponível em <<http://freeskool.wikispaces.com/file/view/Gamson+Identity+Movements+Self+Destruct.pdf>>. Último acesso em 9 de março de 2016.

GEADA, Eduardo. *Os mundos do cinema: modelos dramáticos e narrativos no período clássico*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo, Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

GOMES, Renato Carneiro. *João do Rio: Velas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996.

GRANT, Barry Keith (ed). *Schirmer Encyclopedia of Film - Volume 2: Criticism-Ideology*. Detroit [etc.]: Thomson Gale, 2007.

GREEN, James. *Além do Carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2000 [1999]. Tradução de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite.

GRIFFITH, Robin. *Queer cinema in Europe*. Bristol; Chicago: Intellect, 2008.

HALPERIN, David M. *Saint Foucault: towards a gay hagiography*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

HAYWARD, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. 2ª edição. London: Routledge, 2001.

HEFFNER, Hernani. *Moacyr Fenelon*. Rio de Janeiro: Livreto acompanhando a programação do Instituto Moreira Salles (IMS), agosto de 2010.

HERZER, Manfred . 'Ein Brief von Kertbeny in Hannover an Ulrichs in Würzburg. Capri: Zeitschrift für schwule". Geschichte, nº 1 (1/1987), p. 25-35.

HOGAN, Steve; HUDSON, Lee. *Completely Queer: Gay and Lesbian Encyclopedia*. New York: Henry Holt, 1998.

JAGOSE, Annamarie. *Queer theory: an introduction*. Melbourne: Melbourne University Press, 1996.

KENNEDY, Hubert. *Karl Heinrich Ulrichs: Pioneer of the modern gay movement*. San Francisco: Peremptory Publications, 2002.

KINSEY, Alfred C.; MARTIN, Clyde E.; POMEROY, Wardell B.; GEBHARD, Paul H. *Sexual Behavior in the human female*. Philadelphia: W. B. Saunders Company, 1953.

KINSEY, Alfred C.; POMEROY, Wardell, B.; MARTIN, Clyde E. *Sexual Behavior in the human male*. Philadelphia: W. B. Saunders Company, 1948.

KIRSCH, Max H. *Queer Theory and social change*. London: Routledge, 2000.

LACERDA, Chico. *Cinema Gay Brasileiro: políticas de representação e além*. Recife: Tese de Doutorado defendida na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2015a.

LACERDA, Chico. "New Queer Cinema e o Cinema Brasileiro" IN MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. *New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política*. Juiz de Fora: LDC, Caixa Cultural, 2015b, p. 122.

LOURO, Guacira Lopes. *Um Corpo Estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARINHO, Flávio. *Oscarito: o riso e o siso*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MEDHURST, Andy. "That special thrill: *Brief Encounter*, homosexuality and authorship" IN *Screen* (1991), vol. 32 (2 edição - verão), p.197-208. Oxford: Screen \_\_\_\_\_ . "That special thrill: *Brief Encounter*, homosexuality and authorship" (1991) IN STACEY, Jackie; STREET, Sarah. (ed.) *Queer Screen: A Screen Reader*. London: Routledge, 2007.

MELO, Luiz Alberto Rocha. *"Cinema independente": produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)*. Niterói: Tese de Doutorado defendida na Universidade Federal Fluminense, 2011.

MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

MENNEL, Barbara. *Queer Cinema: schoolgirls, vampires and gay cowboys*. New York: Columbia University Press, 2012.

MERRIAM-WEBSTER. "Queer" IN *Merriam-Webster.com*. Merriam-Webster, s.d.. [2016] <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/queer>>. Último acesso em 9 de março de 2016.

MORENO, Antônio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte; Niterói: EdUFF, 2002.

MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (org.). *New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política*. Juiz de Fora: LDC, Caixa Cultural, 2015. Disponível em <<http://www.newqueercinema.com.br/images/catalogo.pdf>>. Último acesso em 27 de março de 2016.

NAGIME, Mateus. "Karim Aïnouz e o New Queer Cinema" IN MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. *New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política*. Juiz de Fora: LDC, Caixa Cultural, 2015, p. 130-137.

PAIVA, Samuel e SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

PEIXOTO, Mário. *Limite. "Scenario" original*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Arquivo Mário Peixoto, 1996.

PLATÃO. *O Banquete* IN PESSANHA, José Américo Motta (org). *Diálogos (Os Pensadores)*. Tradução de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1991 [c. 380 a.C.].

POCAHY, Fernando. "Babado e confusão nas/entre as fronteiras acadêmicas. Entre dissidências e formas de institucionalização e/ou captura das políticas queer na universidade" IN MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. *New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política*. Juiz de Fora: LDC, Caixa Cultural, 2015. p. 30-37.

POMPEIA, Raul. *O Ateneu – crônica de saudades*. São Paulo: Editora Núcleo, 1996 [1888].

RAND, Ayn. "Collectivized 'Rights'" IN *The Virtue of Selfishness: A New Concept of Egoism*. New York: Signet. 1970? [1963].

REES-ROBERTS, Nick. *French queer cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

RIBEIRO, Leonídio. *Homossexualismo e endocrinologia*. IN *Arquivos da medicina legal e identificação*. Rio de Janeiro: 1937.

RICHARDSON, Niall. *The queer cinema of Derek Jarman*. London: I.B. Taurus, 2009.

RICH, B. Ruby. "New Queer Cinema: Visão da diretora" IN MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (org). *New Queer Cinema. Cinema, Sexualidade e Política*. Juiz de Fora: LDC, Caixa Cultural, 2015 [1992/2013].

\_\_\_\_\_. *The New Queer Cinema: Director's Cut*. Durham, London: Duke University Press, 2013.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1963].

RODRIGUES, Antonio. *Magníficas obsessões: João Bénard da Costa, um programador de cinema*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2011.

ROTH-BETTONI, Didier. *L'homosexualité au cinéma*. Paris: La Musardine, 2007.

RODRIGUES, João Carlos. *Catálogo bibliográfico, 1899-1921*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.

\_\_\_\_\_. *Histórias de gente alegre*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981, pp. XII-XIII.

RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the movies (revised edition)*. New York: Harper & Row, 1987.

SADOUL, Georges. *Dicionário de filmes*. Porto Alegre: L&PM, pp. 222-223. Tradução de Marcos Santarrita e Alda Porto.

SALEM, Helena. *90 anos de cinema - uma aventura brasileira*, Rio de Janeiro: Metavideo; Nova Fronteira, 1988.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Tradução e notas: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virginia. *Rádio Nacional, o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005 [1984], 3ª edição, p. 94.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. "A Dialogue on Love" IN *Critical Inquiry*, vol. 24, nº 2, Intimacy (Inverno, 1998), p. 611-631. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

\_\_\_\_\_. *Between men: English literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *Epistemology of the closet*. Berkley: University of California Press, 1990.

SEIDMAN, Steven. "Introduction" IN SEIDMAN, Steven (ed). *Queer theory/sociology*. Oxford: Blackwell, 1996.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros - Curta e Média Metragem. 2ª edição revista e atualizada*. São Paulo: IBAC - Instituto Brasileiro Arte e Cultura, 2011.

SONTAG, Susan. *Notes on "Camp"* [1964] IN SONTAG, Susan. *Against interpretation*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1966. O artigo está disponível no site <<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>>. Uma tradução não creditada foi encontrada em <[https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag\\_notas-sobre-camp.pdf](https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf)>. Últimos acessos em...

SOUZA, Warley Matias de. *Literatura homoerótica - o homoerotismo em seis narrativas brasileiras*. Belo Horizonte: Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Letras da UFMG, 2010.

STACEY, Jackie. "Promoting Nationality: Section 28 and the Regulation of Sexuality" IN Sarah Franklin, Celia Lury, Jackie Stacey (eds.). *Off Centre: Feminism and Cultural Studies*. London: Harper Collins, 1991.

STACEY, Jackie; STREET, Sarah. (ed.) *Queer screen: A screen reader*. London: Routledge, 2007.

SULLIVAN, Nikki. *A Critical introduction to queer theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.

SUTHERLAND, Juan Pablo. *Nación marica: prácticas culturales y crítica activista*. Santiago: Ripio Ediciones, 2009.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Edição revisada e ampliada. 8ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2011.

TYLER, Parker. *Screening the sexes: Homosexuality in the movies*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1972.

VALENTIN, Leandro. *Representações da homossexualidade nos romances O Ateneu, de Raul Pompéia, e O Cortiço, de Aluísio Azevedo* IN Revista Rascunhos Culturais, v. 4, nº 8, pp. 179-200. Coxim: jul/dez 2013, p. 193.

VASQUES, Alexandre. *Nos rastros de Limite: um estudo de caso na história da preservação das imagens em movimento no Brasil*. São Carlos: Dissertação defendida na Universidade Federal de São Carlos, 2012.

WHATLING, Claire. *Screen Dreams: Fantasising Lesbians in Film*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

WILSON, Angelia R.. "Somewhere over the rainbow: queer translating" IN PHELAN, Shane (ed.). *Playing with fire: queer politics, queer theory*. New York: Routledge, 1997, p. 99-112.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978,

### **Jornais e revistas**

A Cena Muda  
Cinearte  
Correio da Manhã  
Correio Paulistano

Diário da Noite  
 Diário Nacional  
 Fon-Fon  
 Jornal de Notícias  
 O Comércio de São Paulo  
 O Jornal  
 O País  
 Revista Cult  
 The New York Times  
 The Advocate

## Filmografia

### Filmes estudados

(informações coletadas na Filmografia Brasileira  
 <[bases.cinemateca.gov.br/bases/FILMOGRAFIA/](http://bases.cinemateca.gov.br/bases/FILMOGRAFIA/)>)

### BRASA DORMIDA

**Lançamento:** 04 de março de 1929, Rio de Janeiro (Sala Pathé Palace).

**Companhia produtora:** Phebo Brasil Filme

**Produção:** Barros, Agenor Cortes de; Domingues, Homero Cortes

**Companhia distribuidora:** Universal Pictures do Brasil S.A.

**Argumento, Roteiro, Direção:** Humberto Mauro

**Direção de fotografia:** Edgar Brasil

**Cenografia:** Paschoal Ciodaro

**Elenco:** Nita Ney (Anita Silva), Luiz Soroa (Luiz Soares), Máximo Serrano (Máximo), Pedro Fantol (Pedro Bento), Rosendo Franco (Empregado antigo), Cortes Real (Carlos Silva).

### LIMITE

**Lançamento:** 17 de março de 1931, Rio de Janeiro (Chaplin Club).

**Argumento, Roteiro, Direção, Produção:** Mário Peixoto

**Direção de fotografia:** Edgar Brasil

**Assistência de direção e de câmera:** Rui Cósta

**Direção musical:** Brutus Pedreira (com música de Erik Satie, Claude Debussy, Serguei Prokofiev, Maurice Ravel, Igor Stravinsky, entre outros).

**Elenco:** Olga Breno (Mulher nº 1), Taciana Rei (Mulher nº 2), Raul Schnoor (Homem nº 1), Brutus Pedreira (Homem nº 2), Carmen Santos (Prostituta do cais), Mário Peixoto (homem no cemitério)

### POEIRA DE ESTRELAS

**Lançamento:** 4 de dezembro de 1948, São Paulo (Sala Bandeirantes).

**Companhias produtoras:** Cine Produções Fenelon; Cinédia S.A.; Cooperativa Cinematográfica Brasileira

**Produção:** Fenelon, Moacyr

**Companhia(s) distribuidora(s):** U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.

**Argumento:** Miranda Henriques (pseudônimo de Moacyr Fenelon)

**Direção:** Moacyr Fenelon

**Direção artística:** Cajado Filho

**Direção musical:** Guerra Peixe

**Assistência de direção:** Walter Duarte

**Coreografia:** Henrique Delff

**Direção de fotografia:** Afrodisio P. de Castro

**Sonografia:** Luiz Braga Filho

**Editor musical:** Rafael Justo Valverde

**Cenografia:** Alcebiades Monteiro, Nathan Giraldes

**Maquiagem:** Arlete Lester

**Figurino:** Julieta Lombardi

**Elenco:** Lourdinha Bittencourt (Sônia), Emilinha Borba (Norma), Colé (Fragoso), Celeste Aida (Julieta), Darcy Cazarré (Pai), Ênio Santos (Sérgio), Valery Martins (Mãe), Duarte de Moraes (Diretor), Carlos Barbosa (Prestamista), Ciro Monteiro, Hamilton Valim, Ciganinha, Trio Guarás, Floripes Rodrigues, Hebe Guimarães, Bicalho Y Sus Rumberos, Os Cariocas [Silva Filho, Severino de Araújo; Silva Neto, Ismael de Araújo; Prado, Waldyr; Viviane; Furtado, Emanuel Barbosa; Quartarone, Jorge], Eva Lanthos, Déo Maia, Raul Dubois.

### **Trechos do filme disponíveis no You Tube em 1º de abril de 2016:**

Primeiro número musical do filme, em que Sônia e Norma interpretam "Boneca de Pixe". <<https://www.youtube.com/watch?v=j6JzR1So82k>>

Sônia e Norma cantam "Quando eu penso na Bahia" e decidem formar uma dupla. <<https://www.youtube.com/watch?v=7Uzaf1YMeEM>>

Outra apresentação de Sônia e Norma nos palcos, interpretando "Você quer casar comigo?". <<https://www.youtube.com/watch?v=nJQe4u-AOSg>>

Norma (Borba) canta a música de fossa, "Doce Veneno". <<https://www.youtube.com/watch?v=FSq46RNW1bc>>

Ciro Monteiro canta "Algodão" e Eva Lanthos dança, no grande número final do filme. <<https://www.youtube.com/watch?v=oyjEZGg8d8M>>

Déo Maia canta "Bahia com H", número repleto de bailarinos. Logo em seguida, Norma e Sônia voltam ao palco para o último número musical do filme, Isto é o Brasil. <<https://www.youtube.com/watch?v=4sJttYopq5U>>

### **Filmes Brasileiros**

**A Casa assassinada** (1971, Paulo Cesar Saraceni)



**A Rainha Diaba** (1974, Antônio Carlos Fontoura)  
**Banana da terra** (1939, Wallace Downey)  
**Contos eróticos** (1977, vários), episódio **Vereda Tropical** (Joaquim Pedro de Andrade)  
**Eletrodoméstica** (2005, Kleber Mendonça Filho)  
**Põe a cara no sol, mona!** (2015, Jarbas Ribeiro)  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=kvIkULPtIOk>>, postado em 12 de março de 2016  
**Zorra Total** (programa de 17 de abril de 2010, Rede Globo)  
 <[https://www.youtube.com/watch?v=hOXhq\\_ZiM-M](https://www.youtube.com/watch?v=hOXhq_ZiM-M)>, postado em 18 de abril de 2010  
**Tererê não resolve** (1938, Luiz de Barros)

### Filmes Estrangeiros

**A Malvada** (All about Eve, 1950, Joseph L. Mankiewicz),  
**A Noiva de Frankenstein** (Bride of Frankenstein, 1935, James Whale)  
**A noiva era ele** (I was a male war bride, 1949, Howard Hawks)  
**Assim amam as mulheres** (Christopher Strong, 1933, Dorothy Arzner)  
**Ben-Hur** (1959, William Wyler)  
**Confidências à meia-noite** (Pillow talk, 1959, Michael Gordon)  
**Desencanto** (Brief Encounter, 1945, David Lean)  
**Dry kisses only** (1990, Jane Cotts e Kaucyila Brooke)  
**Encontro entre dos reinas** (1988, Cecilia Barriga)  
**Escrava do passado** (Once a sinner, 1931, Guthrie McClintic)  
**Festim diabólico** (Rope, 1948, Alfred Hitchcock)  
**Frankenstein** (Frankenstein, 1931, James Whale)  
**Garotos de programa** (My own private Idaho, 1991, Gus Van Sant)  
**Hedwig – rock, amor e traição** (Hedwig and the angry inch, 2001, John Cameron Mitchell)  
**Instinto selvagem** (Basic instinct, 1992, Paul Verhoeven)  
**Janela indiscreta** (Rear window, 1954, Alfred Hitchcock)  
**Johnny Guitar** (1954, Nicholas Ray)  
**Julia** (1977, Fred Zinnemann)  
**Juventude transviada** (Rebel without a cause, 1955, Nicholas Ray)  
**Línguas desatadas** (Tongues untied, 1989, Marlon Riggs)  
**Meninos não choram** (Boys don't cry, 1999, Kimberly Peirce)  
**Morte em Veneza** (Morte a Venezia, 1971, Luchino Visconti)  
**My hustler** (1965, Andy Warhol)  
**Num ano de 13 luas** (In einem Jahr mit 13 Monden, 1978, Rainer Werner Fassbinder)  
**O amoroso errante** (The vagabond lover, 1929, Marshall Neilan)  
**O Inventor da mocidade** (Monkey business, 1952, Howard Hawks)  
**O Mágico de Oz** (The Wizard of Oz, 1939, Victor Fleming)  
**O Outro lado de Hollywood** (The Celluloid Closet, 1995, Rob Epstein e Jeffrey Friedman).  
**O Sabor da melancia** (Tian bian yi duo yun, 2005, Tsai Ming Liang).  
**Onde começa o inferno** (Rio Bravo, 1959, Howard Hawks).  
**Os Filmes "segretos" de Rock Hudson** (Rock Hudson's home movies, 1992, Mark Rappaport)  
**Pacto sinistro** (Strangers on a train, 1951, Alfred Hitchcock)

**Página de escândalo** (Scandal sheet, 1931, John Cromwell)  
**Paraíso infernal** (Only angels have wings, 1939, Howard Hawks)  
**ParaNorman** (2012, Sam Fell e Chris Butler),  
**Parceiros da noite** (Cruising, 1980, William Friedkin)  
**Paris is burning** (1990, Jennie Livingston)  
**Psicose** (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock)  
**Rebecca, a mulher inesquecível** (Rebecca, 1940, Alfred Hitchcock)  
**Rio vermelho** (Red River, 1948, Howard Hawks)  
**Silkwood – O Retorno de uma Coragem** (Silkwood, 1983, Mike Nichols)  
**Swoon – colapso do desejo** (Swoon, 1992, Tom Kalin),  
**Tentação de luxo** (The easiest way, 1931, Jack Conway)  
**Teorema** (1968, Pier Paolo Pasolini)  
**The Living end** (1992, Gregg Araki).  
**Top gun – Ases indomáveis** (Top gun, 1986, Tony Scott)  
**Um Corpo que cai** (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock)  
**Um Triângulo Diferente** (The Bostonians 1984, James Ivory)  
**Velvet goldmine** (1998, Todd Haynes)  
**Veneno** (Poison, 1991, Todd Haynes)  
**Young soul rebels** (1991, Isaac Julien)