

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

Thales Figueiredo da Silva

O zumbi de Bruce LaBruce em *Otto; or, Up with dead people*

São Carlos

2017

Thales Figueiredo da Silva

O zumbi de Bruce LaBruce em *Otto; or, Up with dead people*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) na linha de pesquisa História e Políticas do Audiovisual para a obtenção do título de Mestre em Imagem e Som.

Orientador: Profa. Flávia Cesarino Costa

São Carlos

2017

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a defesa de dissertação de mestrado do candidato Thales Figueiredo da Silva, realizada em 17/11/2017:



Profa. Dra. Flávia Cesarino Costa
UFSCar

#/ 

Prof. Dr. José Rodrigo das Neves Gerace
SESC/São Paulo



Prof. Dr. Carlos Roberto Rodrigues de Souza
UFSCar

Certifico que a sessão de defesa foi realizada com a participação à distância do membro José Rodrigo das Neves Gerace 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 aluno Thales Figueiredo da Silva.



Profa. Dra. Flávia Cesarino Costa
Presidente da Comissão Examinadora
UFSCar

Agradecimentos

Agradeço a Maria Kauffmann por todo o amor e paciência durante esse processo.

A Brunno Gastaldo por estar sempre presente participando do trabalho além de sempre ser um grande amigo.

A Juliano Coelho permanentemente disponível para ler e contribuir sobre o texto.

A Lucas Bettim pela ajuda e companheirismo.

A Mateus Nagime fundamental no começo quando estava com dúvidas de por onde começar.

Aos membros da banca, Carlos Roberto e Rodrigo Gerace, que acompanharam esse trabalho desde a qualificação e deram sugestões importantíssimas para o desenvolvimento e revisão do trabalho.

Agradeço a minha orientadora, Flávia Cesarino Costa por seus conselhos e incentivos ao longo de todo esse processo.

E, a minha família pelo amor e apoio.

Resumo

O cineasta canadense Bruce LaBruce tem uma produção voltada às discussões da temática LGBTQ+, com questionamentos relacionados a gênero sexual e linguagem cinematográfica. Em *Otto; or, Up with dead people* (2008) ele se utiliza pela primeira vez do zumbi para elaborar os temas que lhe são caros. A partir do estudo deste filme pretendemos explorar os procedimentos autorais empreendidos por esse cineasta queer, para assim apontarmos alguns possíveis motivos que o levaram a trabalhar com um personagem com grande tradição cinematográfica como o zumbi.

Palavras-chave: cinema queer, Bruce LaBruce, zumbi.

Abstract

The Canadian filmmaker Bruce LaBruce has a production focused on the discussions of the LGBT + theme, with questions about sexual gender and cinematographic language. In *Otto; or, Up with dead people* (2008) he uses for the first time the zombie like element to elaborate the subjects that are expensive to his work. From the study of this film we intend to explore the strategies employed by this queer filmmaker, so we can point out some possible reasons that led him to work with a character with a great tradition of cinema as the zombie.

Keywords: queer cinema, Bruce LaBruce, zombie.

Sumário

Introdução	5
Capítulo 1 – Uma sensibilidade queer: a teoria queer, o new queer cinema e Bruce LaBruce	8
1.1. Nasce o new queer cinema	8
1.2. Nasce o queer	9
1.3. O new queer cinema e seus antecedentes.....	17
1.4. Surge o velho cinema queer	27
1.5. LaBruce e suas outras referências	32
Capítulo 2 - O zumbi e os marginalizados: do terror de George Romero ao pornô de Bruce LaBruce	38
2.1. LaBruce e o zumbi gay.....	39
2.2. Os zumbis em <i>Up; with dead people</i>	42
2.3. O zumbi Otto	51
2.4. Referências para <i>Otto; or, Up with dead people</i>	57
2.5. Breve historiografia do filme de zumbi	61
2.6. Romero e LaBruce: Do terror ao pornô.....	62
Capítulo 3: A metáfora do zumbi em <i>Otto; or, Up with dead people</i>	72
3.1. Sobre a metáfora cinematográfica	73
3.2. Metáfora do queer	76
3.3. Metáfora da Aids.....	88
Conclusão	100
Referências	105
Filme estudado	109
Filmes citados.....	109

INTRODUÇÃO

Bruce LaBruce tem sua produção marcada pela reflexão sobre o cinema e identidades de gênero. Esta pesquisa busca refletir como em *Otto; or, Up with dead people* (2008) ele se utiliza dos zumbis para trabalhar essas questões que são caras à sua obra. Com isso, pretendemos também indicar alguns procedimentos autorais deste cineasta queer.

Otto; or, Up with dead people não é um filme tradicional de terror, pois se apresenta de forma mais satírica e não tem a preocupação de gerar medo em sua audiência. Apesar disso, a obra faz uso de uma série de elementos consagrados pelo subgênero dos filmes de zumbi, como o próprio personagem e a possibilidade sempre presente dele praticar o canibalismo. Porém, a especificidade do zumbi de LaBruce é ser dotado de alguns traços de identidade, o mais importante deles uma (homo)sexualidade. Com isso ele altera a forma de transmissão da condição zumbi, que passa a ocorrer de maneira sexualizada.

Apesar de LaBruce não ser o criador do chamado zumbi gay, sua produção com o personagem se diferencia dos filmes realizados anteriormente pois enquanto estes aproximam-se da comédia com elementos de terror¹, os filmes do diretor canadense são realizações mais complexas que revelam o caráter não-conformista do cineasta, que emprega o zumbi para criticar e satirizar “a cultura homossexual assim como ataca o capitalismo heterossexual”² (Elliott, 2008).

Assim como grande parte dos realizadores do new queer cinema, LaBruce se utiliza do clichê e da paródia, em parte como reação à visão estereotipada que a sociedade tem em relação aos LGBT+. Otto, o zumbi protagonista da obra é uma referência à inadequação que LaBruce sentia no processo de formação de sua identidade.

¹ Alguns filmes realizados antes são: *Flaming Gay Zombies* (Sadya Lashua e Aaron Mace, 2000), *Lastly Creatures from the Pink Lagoon* (Chris Diani, 2006) e *Gay Zombie* (Michael Simon, 2007).

² Tradução minha do trecho: “critiques and satirises homosexual culture as much as he attacks heterosexual capitalism.”

O cineasta nasceu em 1964, num ambiente rural do interior do Canadá, no estado de Ontário. Em entrevistas ele relembra como se sentia inapropriado nesse cenário, e como apenas quando se mudou para um grande centro urbano, Toronto, para estudar cinema na York University, essa sensação em parte desvanece-se quando ele contata com uma cena gay.³ Contudo, transferir-se não solucionou a questão por completo.

A cena LGBTQ+ da nova cidade o incomodava, pois LaBruce a considerava muito hierarquizada e com uma separação marcante entre gays e lésbicas.⁴ Por isso, ele se une a seus amigos, GB Jones e Candy Parker, e começam a frequentar a cena punk da cidade, que consideravam mais fresca (*fresh*) e antissistema. Porém, neste cenário que em certos aspectos era mais contestador encontram uma forte homofobia. A resposta foi a criação de uma cena própria, nomeada de queercore.

Ainda que LaBruce seja contemporâneo do new queer cinema, ele já declarou que apesar de ter afinidade com o movimento, o seu cinema se difere desse por ser mais *underground*⁵, e, portanto, prefere enquadrá-lo dentro do queercore.

Essa cena foi construída por LaBruce junto com seus amigos que partilhavam as críticas às cenas LGBTQ+ e punk. Juntos eles começaram a produzir a fanzine *J.D.s*, que procurava a união entre o queer e o punk, com um visual e atitudes punks, slogans e pornografia queer. A revista obteve um relativo sucesso, sendo conhecida em ambas as cenas.

Nesse período LaBruce também começou a produzir pequenos filmes em super 8 que tentam trabalhar essa união entre as cenas. Em 1993, ele lança o seu primeiro longa-metragem, *No skin from my ass*, com aspectos fetichistas, pornográficos e paródicos, características presentes na sua produção até os dias de hoje, e que também estão presentes em *Otto; or, Up with dead people*, como veremos nos próximos capítulos.

³ Disponível em: <<http://flavorwire.com/515695/im-more-into-outsiders-than-insiders-auteur-bruce-labruce-on-his-queer-canon-porn-and-why-zombies-are-anti-capitalist>>. Acesso em: 06 out. 2017.

⁴ Disponível em: <<http://flavorwire.com/515695/im-more-into-outsiders-than-insiders-auteur-bruce-labruce-on-his-queer-canon-porn-and-why-zombies-are-anti-capitalist>>. Acesso em: 06 ago. 2017.

⁵ Disponível em: <<http://www.sqiff.org/news/bruce-labruce-representing-the-unrepresentable/>>. Acesso em: 06 out. 2017.

No primeiro capítulo teremos o contato com os elementos base da teoria queer. Fruto do pensamento de autoras feministas, como Judith Butler e Teresa de Lauretis, a teoria queer começa a aparecer na academia na década de 1980 e surge como resposta ao recrudescimento do preconceito frente à epidemia da Aids. Com ela o pensamento feminista passou a se debruçar e questionar a construção de gênero na sociedade.

Com a nova teoria, que contribui performativamente para uma nova sensibilidade, irá aparecer também em um novo cinema, que na década de 1990 irá resultar no new queer cinema. Porém, para além de investigar os filmes desse momento iremos ver os seus predecessores – produzido por autores como Andy Warhol e John Waters –, e como LaBruce tenta aliar em sua produção a temática e questões próximas ao new queer cinema com a postura punk e elementos do pornô.

No segundo capítulo, teremos um trabalho mais descritivo, de forma a caracterizar os zumbis no filme em que centramos nossa pesquisa para analisarmos como *Otto*, o principal zumbi da filmografia de LaBruce, posiciona-se no contexto dos filmes de zumbi. A partir dessa descrição passaremos a investigar as relações da obra de LaBruce com os filmes de terror que ele mesmo elenca como referências – *Night tide* (Curtis Harrington, 1961), *Carnival of souls* (Herk Harvey, 1962), *Martin* (George Romero, 1978). No fim do capítulo, realizaremos uma análise comparativa de *Otto; or, Up with dead people* com a trilogia original de George Romero, para assim refletir sobre quais as diferenças na realização desses dois diretores, de diferentes gerações e preocupações, mas que produziram filmes com zumbis como forma de retrato de populações marginalizadas.

No terceiro e último capítulo buscamos ponderar os significados possíveis do zumbi na obra do cineasta queer canadense. Para isso formulamos duas hipóteses de metáfora para o personagem: o zumbi como o queer e o zumbi como representação da Aids.

Com esta pesquisa pretendemos conjugar a análise fílmica de *Otto; or, Up with dead people*, um filme de zumbi altamente provocativo e politizado, assim como seu realizador, com elementos da teoria queer. Com isso, acreditamos que ao refletir sobre a obra de LaBruce também debatemos a

situação dos LGBT+ na sociedade contemporânea, através da visão de um importante realizador queer.

CAPÍTULO 1 – UMA SENSIBILIDADE QUEER: A TEORIA QUEER, O NEW QUEER CINEMA E BRUCE LABRUCE

1.1. NASCE O NEW QUEER CINEMA

O cineasta queer canadense Bruce LaBruce é contemporâneo do que se convencionou chamar de new queer cinema, grupo formado por um conjunto heterogêneo de filmes, realizados por diretores homossexuais, que começaram a ganhar reconhecimento da crítica no circuito de festivais do início dos anos 1990 (Aaron, 2004, p. 3).

O termo foi cunhado pela crítica feminista B. Ruby Rich, no texto homônimo lançado em 1992, na revista *Sight & Sound* (Rich, 2015, p. 18). A autora se referia aos filmes de temáticas voltadas às questões das comunidades LGBT+ nos quais ela identificou uma linguagem comum, denominada por ela de *homo porno*, união de homossexual com Pós-moderno (Rich, 2015, p. 20). Consideramos que este termo é demasiadamente amplo, o que é justificável, se lembrarmos que o new queer cinema se constitui mais em um "momento" do que um "movimento" (Rich, 2013, p. 131).

Por isso, compreender o momento em que esses filmes foram produzidos é fundamental para conhecermos as angústias e as aspirações artísticas e políticas de seus realizadores. Essa contextualização também vale para a nossa análise sobre o zumbi em *Otto; or Up with dead people* (2008), de LaBruce, pois mesmo realizado quase trinta anos depois do surgimento do new queer cinema, muitas características permanecem.

Entretanto, antes de nos aprofundarmos no new queer cinema e na obra de LaBruce, como entendemos a teoria queer e o new queer cinema enquanto duas representações de uma mesma sensibilidade, que fez parte do processo de afirmação de uma parcela marginalizada da sociedade, julgamos importante determo-nos no contexto do surgimento do termo queer, bem como em seu desenvolvimento teórico.

1.2. NASCE O QUEER

Para compreender e contextualizar a obra de LaBruce é importante nos familiarizarmos com os mecanismos de análise formulados pela teoria queer. Essa surge no final dos anos 1980, a partir de trabalhos de pesquisadoras feministas – como Teresa de Lauretis (1991) e Judith Butler (2015) – que abordavam o pós-estruturalismo como uma forma de pensar o gênero e o sexo não como um fato natural, mas frutos de uma situação histórica específica (Butler, 2011, p. 71).

Elas objetivavam romper a leitura das questões de gênero a partir de um viés binário, que consideravam muito próximo da lógica heteronormativa. Para essas teóricas, tais divisões são constructos sociais, e deve-se trabalhar de forma a desconstruí-las, visando uma mudança na sociedade e uma nova forma de se viver sexualmente (de Lauretis, 1991, p. xi).

Queer tem origem na palavra inglesa que quer dizer "estranho". Uma forma carregada de preconceitos para se designar os homossexuais, ou, mais especificamente, homens afeminados, e representava além de um ataque, uma maneira de silenciar tais pessoas (Louro, 2015, p. 39). Contudo, por meio de um processo de auto nomeação, o termo foi adotado pelas pessoas que eram alvo dos insultos (Bessa, 2015), e por esse processo, as identificações negativas foram transformadas em lugares possíveis para produção de identidades resistentes à normalização (Preciado, 2011, p. 15).

A pesquisadora queer Sue-Ellen Case, no artigo *Tracking the Vampire*, faz um relato de sua juventude, momento de descoberta da sexualidade, e de quando teve sua aproximação com o termo. Ela relembra que ser chamada de *queer* era doloroso, um insulto contra quem não se encontrava integrado à sociedade heterossexual. Porém, paradoxalmente, o termo também criou nela uma identificação e, ao aceitar o *queer* como algo representativo de sua identidade, assumindo um aspecto que antes era mantido à margem e invisível, o termo acabou por ajudá-la a estabelecer sua identidade social (Case, 1991, p. 1).

Como revela-nos a experiência de Case, a partir de sua integração ao vocabulário das populações homossexuais, o termo *queer* passou a desempenhar o papel de resposta aos anseios por representações não-normalizadas, uma forma de combater os contextos fixos, não só da sociedade

heteronormativa, mas da teoria de gênero como era trabalhada até então (Case, 1991).

O queer diferencia-se das teorias anteriores por não procurar se enquadrar em um gênero específico. Beatriz Preciado classifica o queer⁶ como uma política ao mesmo tempo hiperidentitária e pós-identitária, porque trabalha sobre uma série de configurações que escapam às normalizações e em

oposição às políticas "feministas" ou "homossexuais", a política da multidão queer não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra regimes que os constroem como "normais" ou "anormais" [...] o que está em jogo é como resistir ou como desviar das formas de subjetivação sexo políticas (Preciado, 2011, p. 16)

Ou seja, o queer funcionaria como uma possibilidade ampla, na qual gêneros desviantes não aceitos pela sociedade estariam representados. Isso busca evitar que determinados gêneros e sexualidades sejam estigmatizadas. Por isso evita-se desenvolver uma série de classificações, que levariam a respostas representativas de acordo com determinado momento histórico.

O preconceito contra os LGBTQ+ é algo relativamente recente, uma vez que só a partir da passagem do século XIX para o século XX passou-se a utilizar a orientação sexual de determinada pessoa como forma de defini-la. Guacira Lopes Louro retrata essa mudança da seguinte forma:

Se antes as relações amorosas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram consideradas como sodomia (uma atividade indesejável ou pecaminosa à qual qualquer um poderia sucumbir), tudo mudaria a partir da segunda metade daquele século: a prática passava a definir um tipo especial de sujeito que viria assim a ser marcado e reconhecido. Categorizado e nomeado como desvio da norma, seu destino só poderia ser o segredo ou a segregação - um lugar incômodo para permanecer (Louro, 2015, p. 29).

O interesse em mudar de um papel social marginal aproximou as causas e o pensamento teórico LGBTQ+ e feminista. Prova disso, é que o próprio conceito de gênero emerge "ligado diretamente à história do movimento feminista contemporâneo" (Louro, 2003, p. 14). Até a formulação da teoria queer, o pensamento feminista pode ser dividido em três momentos.

⁶ Daqui para frente o termo queer será grafado sem itálico, por entendermos que já foi integrado a língua portuguesa.

O primeiro, também chamado de primeira onda do feminismo, ocorreu no início do século XX, constituído majoritariamente por mulheres brancas de classe média, que trabalhavam sobre problemas relativos ao seu meio social, e lutavam contra a discriminação com objetivos diretos. O seu momento de maior expressividade foi na luta pelo direito ao voto, o chamado “sufragismo” (Louro, 2003, p. 15).

O segundo momento, ou segunda onda, deu-se a partir da segunda metade do século XX e foi marcado pela expansão para além dos objetivos políticos e sociais, rumando a uma construção teórica, com obras como *O segundo sexo* (1948), de Simone de Beauvoir, que ajudaram a transformar o papel da mulher no meio acadêmico. Ela e outras autoras queriam construir o lugar das mulheres para, já nesse processo, transformá-lo.

Por fim, a terceira onda é o movimento teórico feminista que se forma no final dos anos 1980, em grande medida como crítica às feministas da geração anterior. A crítica volta-se principalmente ao essencialismo (cultural ou biológico), e à classificação sistêmica sexo/gênero, que não problematiza relação de causalidade entre sexo-gênero-prazer (Bessa, 2015, p. 68).

Para Teresa de Lauretis, uma das pensadoras mais influentes da terceira onda, o feminismo das décadas anteriores limitava-se pela centralidade da noção de diferença sexual (de Lauretis, 1994), que reduzia às possibilidades de intervenções, tanto no nível prático, quanto no conhecimento abstrato, resultando na ratificação dos espaços gendrados⁷, o que acabava por reafirmar a diferença binária entre homens e mulheres (de Lauretis, 1994, p. 206).

De Lauretis elenca quatro proposições sobre gênero, que revelam como as autoras desse momento entendiam a questão: em primeiro lugar, gênero é uma representação; segundo, a representação também é sua construção; terceiro, a construção do gênero é feita no tempo histórico, se fez no passado e se faz no presente; em quarto, paradoxalmente, a construção de gênero é também afetada pela sua desconstrução (de Lauretis, 1987, p. 3).

⁷ Optamos por acompanhar a tradução de Suzana Funck (1994), que traduz “gendered”, ou seja, algo “marcado por especificidades de gênero”, como “gendrado” para assim manter o jogo entre o termo e “en-gendrado”.

Contemporânea a de Laetitia, Judith Butler também considerava o modelo como posto – com a divisão entre homens e mulheres e a formação dos gêneros se dando um em relação ao outro – excessivamente estável e binário, não ajudando a pensar pessoas que trafegavam entre gêneros. Ela expõe sua crítica ao feminismo das décadas anteriores da seguinte forma:

A sugestão de que o feminismo pode buscar representação mais ampla para um sujeito que ele próprio constrói gera a consequência irônica de que os objetivos feministas correm o risco de fracassar, justamente em função de sua recusa a levar em conta os poderes constitutivos de suas próprias reivindicações (Butler, 2015, p. 23).

Essa crítica de Butler, serve como modelo de pensamento das autoras da terceira onda. Para elas era necessário se contrapor à visão de gênero como diferença sexual, pois essa ideia limita a influência de uma série de outros fatores que também participam da construção de gênero, o que torna “impossível separar a noção de ‘gênero’ das intersecções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida” (Butler, 2015, p. 21).

Em *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, Judith Butler critica as categorias de "sexo verdadeiro, do gênero distinto e da sexualidade específica" (2015, p. 222) tais como trabalhadas nas teorias feministas até então, e classifica como “ficções fundacionistas” a crença em gêneros originais (Butler, 2015, p. 20).

Assim, ela se contrapõe ao pensamento que preserva um caráter ontológico, no qual o corpo é entendido como uma superfície passiva que é marcada por uma série de inscrições culturais. Ao se desfazer de tal ideia, a filósofa expande a frase de Beauvoir de que "ninguém nasce mulher, torna-se mulher"⁸ não só para outras relações que influenciam o gênero (como classe social, etnia), como também para outros gêneros, já que eles "constituem-se em processos que acontecem no âmbito da cultura" (Louro, 2008, p. 18).

No lugar dessa demarcação de gênero pré-constituído, Butler propõe que o gênero é criado “mediante performances sociais contínuas” (2015, p. 244). Portanto, a teoria devia desfazer-se da preocupação de quem é o ser

⁸ Tradução da frase de Simone de Beauvoir disponível em artigo de Butler, denominado *Actos performativos e constituição de gênero – Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista* e inserido na antologia crítica *Gênero, cultura visual e performance*, editada por Edições Húmus, 2011.

“agente por trás da ação” (2015, p. 245) e concentrar-se no modo com que os gêneros são criados.

Nesse processo, o corpo humano desempenha importante papel, pois é dotado de grande riqueza simbólica, transportando os diversos significados culturais (Butler, 2011, p. 71). O corpo configura-se como um sistema delimitado e suas fronteiras servem para representar qualquer limite ao se adaptar às normas de seu momento histórico (Butler, 2015).

Essa relação irá moldar toda a formação do indivíduo através da relação com o Outro, pois “a construção do ‘não eu’ como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito” (Butler, 2015, p. 230). Por essas questões, as pessoas que fogem às normas sexuais são classificadas como poluidoras ou “abjetas”, tomando o conceito de Julia Kristeva (1982).

As identidades se consolidam através da instituição de um Outro, por meio de sua exclusão e/ou dominação, e a sociedade é formada pelo conjunto de individualidades que definem o interno e o externo que

[...] continuam a ser termos linguísticos que facilitam e articulam um conjunto de fantasias, temidas e desejadas. “Interno” e “externo” só fazem sentido em referência a uma fronteira mediadora que luta pela estabilidade (Butler, 2015, p. 231).

Essa estabilidade é criada no interior de determinadas ordens culturais, sendo a divisão binária de gêneros da sociedade moderna uma dessas consequências. Para revelar como se dá essa construção, Butler cunhou o termo performatividade, conceito fundamental para a teoria queer.

Butler desenvolve esse conceito trabalhando com elementos de *Vigiar e Punir* (2010), obra em que Foucault trabalha com os prisioneiros do sistema penal. O autor identifica que eles reprimem seus desejos de acordo com uma lei interditora, que

não é internalizada literalmente, mas incorporada, com a consequência de que se produzem corpos que expressam essa lei no corpo e por meio dele; a lei se manifesta como essência do eu deles, significado de suas almas, sua consciência, a lei de seu desejo. Com efeito, a lei é a um só tempo plenamente manifesta e plenamente latente, pois nunca parece como externa aos corpos que sujeita e subjetiva (Butler, 2015, p. 233).

Quando a lei é interiorizada, o corpo e o psíquico tornam-se indistintos e a lei constitui-se numa verdade coerente original. Essas construções realizam-se através dos atos, gestos e desejos que produzem uma identidade organizada pela lei social vigente. Esses atos performativos são "fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos" (Butler, 2015, p. 235), que sugerem um caráter ontológico às identidades de gênero seguindo os termos colocados pela "estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora" (Butler, 2015, p. 235).

Para a autora, a travesti é um exemplo de paródia que debocha da noção de uma identidade original de gênero e revela o caráter de construção do gênero. Ao estilizar os gestos e as atitudes identificadas com o gênero oposto, a travesti revela a construção desses, afinal os gestos pensados como familiares a um determinado gênero são formados pelo mesmo padrão performativo que os da travesti. Nas palavras da autora:

a proliferação parodista priva a cultura hegemônica e seus críticos da reivindicação de identidades de gênero naturalizadas ou essencialidades. Embora os significados de gênero assumidos nesses estilos parodísticos sejam claramente parte da cultura hegemônica misógina, são, todavia, desnaturalizados (Butler, 2015, p. 238).

Para nós é importante essa reflexão acerca da travesti porque encontramos semelhanças com o zumbi criado por LaBruce. Assim como a travesti que em sua performatividade acaba por refletir e desestabilizar as convenções de gênero, o zumbi de *Otto; or, Up with dead people* também irá procurar espaços à parte desse modelo binário, além de também carregar um forte teor satírico, não apenas com relação a identidade de gênero, como acerca das tradições cinematográficas.

Os gêneros são produzidos por uma série de repetições que se dão ao longo do tempo e de maneira coletiva, com os próprios indivíduos que os desempenham não os fazendo de maneira consciente, mas acreditando no caráter ontológico do gesto. Assim, é forjada uma constituição de gênero no interior de uma determinada sociedade, através da criação de expectativas de comportamentos para determinado gênero. Como coloca Butler:

[...] o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos. O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e

deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero (Butler, 2015, p. 242).

Se o gênero é formado por performances sociais contínuas, deve-se pensar nas possibilidades das várias configurações possíveis, mas que são restringidas de acordo com esse ideal heteronormativo. O cinema participa dessa construção de gêneros pois eles são constituídos no interior de cada cultura “intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade” (de Lauretis, 1994, p. 212), que estabelecem além de uma construção sociocultural, um aparato semiótico, através da atribuição de diferentes valores aos indivíduos, por conta do gênero com o qual se identificam.

Teresa de Lauretis, além de ter grande importância teórica, é um nome fundamental para a teoria queer pois, segundo alguns teóricos, foi ela quem pela primeira vez trabalhou com o termo. Para esses, teria sido numa conferência organizada por ela na Universidade da Califórnia, em Santa Cruz, no ano de 1990. Porém, B. Ruby Rich escreve que a própria de Lauretis relativiza esse marco, e defende que foi numa conferência da mesma de Lauretis em Nova Iorque no ano anterior, 1989, onde “queer primeiramente ganhou voz” (Rich, 2013, p. xix)⁹.

De qualquer forma, em sua apresentação de 1990, intitulada *Queer Theory: Lesbian and Gay sexualities*, a teórica italiana resume os objetivos da abordagem queer, “a partir da qual se pode reformular ou reinventar os termos de nossa sexualidade, para construir um novo horizonte discursivo, um novo jeito de pensar o sexual”¹⁰ (de Lauretis, 1991, p. iv). Ela também ressalta a importância do termo naquele momento histórico, que cria uma unidade entre os homens gays e as lésbicas, frente a esse momento em que as comunidades LGBTQ+ sofriam com a emergência e o preconceito causados pela Aids (de Lauretis, 1991, p.v).

O surgimento da doença, que em seu começo teve um grande efeito sobre a comunidade gay, acabou por reforçar preconceitos. A pessoa vivendo

⁹ Tradução minha do trecho: “where queer cinema first got its public voice.”

¹⁰ Tradução minha do trecho: “we could then go on to recast or reinvent the terms of our sexualities, to construct another discursive horizon, another way of thinking the sexual.”

com HIV assumiu o papel de poluidor da sociedade contemporânea (Butler, 2015, p.228), o que ratificou o status de marginalizado do homossexual. Como escreve Guacira Lopes Louro a epidemia teve o

[...] efeito imediato de renovar a homofobia latente da sociedade, intensificando a discriminação já demonstrada por certos setores sociais. A intolerância, o desprezo e a exclusão [...] mostravam-se mais uma vez intensos e exacerbados (Louro, 2015, p. 35/36).

Nesse contexto surge a teoria *queer* para se contrapor aos preconceitos além de, como já vimos, contestar os binarismos (homem/mulher, homossexual/heterossexual), desfazendo a ideia de um gênero como contraposição ao outro, através da implosão da noção de gêneros originais. O *queer* não pretende ser assimilado ou aceito pela sociedade heteronormativa, ele desfruta da marginalidade e tem uma ideia de mudança a partir da alteração desse espaço marginal.

Uma ressalva importante a se fazer é que o *queer* se estruturou como um grande guarda-chuva em que são colocadas várias sexualidades desviantes. Esse projeto de não classificação da sexualidade pode se tornar reducionista, uma vez que classifica pessoas e sexualidade de acordo com esse termo geral relegando subjetividades a uma posição secundária, desfazendo-se a possibilidade transformadora que a teoria almeja.

De qualquer forma, o *queer* serviu para dar voz a pessoas que se encontravam invisibilizadas tanto pela sociedade heteronormativa como pela homonormatividade. A consolidação da teoria *queer* e crescente notabilidade no meio acadêmico representa essa nova sensibilidade que surge em resposta a um contexto conservador dos Estados Unidos sob os governos republicanos de Ronald Reagan e George H. W. Bush.

Outro conceito que julgamos importante para entender a teoria *queer* – e contextualizar a obra de LaBruce – é a análise do sexo como uma tecnologia biopolítica da sociedade. Essa leitura foi desenvolvida por Teresa de Lauretis, baseada em Foucault (1998) e, depois aprofundada por Beatriz Preciado como “tecnologias sexopolíticas” (2011, p. 16).

Em *História da Sexualidade* (1998), Foucault desenvolve o termo “tecnologias do sexo”, ao identificar que o sexo é parte de uma série de mecanismos biopolíticos, que visam maximizar a vida, ou seja, o sexo

desempenha um papel produtivo e participa da perpetuação da sociedade burguesa, através da reprodução sexual.

Para o filósofo francês, o desenvolvimento dessa configuração ocorreu no século XVIII, momento de consolidação política e social da burguesia, que almejava a manutenção da nova configuração social (de Lauretis, 1987, p.12). Assim como Foucault, Preciado também coloca a sexualidade moderna como correlata ao capital, com o corpo normalizado sendo "o produto de uma divisão do trabalho da carne, segundo a qual cada órgão é definido por sua função" (Preciado, 2011, p. 12).

Porém, a autora avança na questão ao revelar que a função primordial da sexualidade humana é a produção de novos corpos e, para isso, marginalizou-se certos comportamentos e áreas do corpo. O prazer passou então a ser "considerado como um simples subproduto, uma espécie de resíduo que resulta do consumo dessa energia sexual" (Preciado, 2014, p. 102), como ocorre na produção de qualquer bem na sociedade industrial.

Depois de apresentado o arcabouço teórico que originou o pensamento queer, julgamos ser importante dar especial ênfase ao contexto histórico no qual as populações LGBT+ lutaram contra preconceitos e a invisibilidade, através de uma produção artística mais autoral que refletia o seu contexto. Sua vertente cinematográfica irá se desdobrar no new queer cinema, por isso achamos adequado tomar como base a descrição do período realizado por quem cunhou o termo, a crítica B. Ruby Rich.

1.3. O NEW QUEER CINEMA E SEUS ANTECEDENTES

O new queer cinema é assim nomeado por conta de um artigo. Mas este foi primeiro lançado com o nome *A queer sensation*, no jornal *The Village Voice*, e somente quando relançado na revista *Sight & Sound*, com um novo título, *New queer cinema*, é que acabou por batizar esse conjunto de filmes (Rich, 2015, p. 18). Interessante notar, que o título é a única vez em que o termo é utilizado, não aparecendo nenhuma vez no interior do texto.

Em seu artigo, B. Ruby Rich comenta sobre os festivais de cinema que acompanhou entre 1991 e 1992, nos quais observou uma série de novos e inventivos filmes que estavam sendo produzidos por diretores homossexuais.

Segundo a autora, foi em festivais como o Festival de Toronto, Amsterdã e Sundance que se notou que “queer é sexy” (Rich, 2015, p. 18).

O sucesso de filmes como *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990), documentário sobre a noite *drag* de Nova Iorque, no fim dos anos 1980; *Poison* (Todd Haynes, 1991), primeiro longa-metragem de Todd Haynes, baseado em textos de Jean Genet, que trabalha diferentes histórias de personagens marginais, com uma temática homoafetiva; e, *Swoon* (Tom Kalin, 1992), baseado na história real de um casal homossexual homicida dos anos 1920, chamou a atenção da crítica para uma série de outras obras de realizadores LGBTQ+ com traços em comum. Esse conjunto de filmes era formado por produções de baixo orçamento, que tinham frescor e inventividade, e trabalhavam seus personagens *outsiders* sem remorsos, além de serem estilisticamente desafiadores (Rich, 2013, p. 131).

Como vimos, Rich nomeia o estilo desses filmes como *homo porno*, referência a pós-modernidade também presente na teoria queer. Nessa, as identidades são fluídas, caracterizadas por Stuart Hall como uma “festa móvel” (1992, p. 277), o que está de acordo com os traços em comum dos filmes listados pela autora:

[...] 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 fitas que acompanhavam políticas da identidade, essas obras são irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas. Acima de tudo, elas são cheias de prazer (Rich, 2015, p. 20).

Em *New Queer Cinema: director's cut* (2013), Rich revê o movimento mais de duas décadas depois, refletindo desde o seu surgimento até as repercussões geradas nos anos que se seguiram. Ela então sentencia que o *new queer cinema* era caracterizado pelo momento histórico em que aconteceu e suas transformações deixaram marcas para além do cinema identificado como gay.

A mudança nas possibilidades de produção trazidas pelas novas tecnologias no início dos anos 1990 foi importante para os realizadores do período. Com elas, apesar do cenário conservador daquele momento, em que os Estados Unidos viviam sob o governo do Partido Republicano, possibilitou-se a produção de filmes independentes com maior facilidade. Isso resultou

numa contradição entre mercado, com uma produção de filmes mais ousados devido à facilidade de produção propiciada pelas novas tecnologias, e o cenário social e político, em que estereótipos de populações marginalizadas eram reforçados, como no caso dos homossexuais.

As novas tecnologias também facilitaram o acesso a todo um repertório cinematográfico que agora se tornava mais acessível pelas fitas em VHS. Os cineastas que começaram a produzir nesse período estavam "assistindo a filmes muito antes de produzirem os seus, e os traços da sua educação cinematográfica são codificados em seu próprio trabalho, explícita ou implicitamente" (Rich, 2013, p. 3)¹¹. Um exemplo disso é Bruce LaBruce, formado em cinema em Toronto, na York University, e que começa a produzir nesse período, trabalhando com uma série de referências, como veremos melhor nos próximos capítulos.

O new queer cinema é fruto de uma nova geração de cineastas que se aproveitou desse cenário para criar, e que acabaram por reimaginar o cinema, mas, sempre com um olho no vídeo (Rich, 2013, p. xvii). Eles produziam de maneira independente, o que possibilitava realizar obras desafiadoras e, assim como a teoria queer, não desejam ser integrados à sociedade que os discrimina. Seus filmes se desenvolvem em espaços marginais, porém mostram que ainda é possível encontrar prazer nessa condição (Rich, 2015, p. 20). A importância do new queer cinema pode ser assim definida:

O papel do New Queer Cinema, diferente de uma política de identidade, não é o de defender imagens positivas, nem negativas, ambas igualmente transformadas com facilidade em clichês pela repetição simplificada da realidade. Sua importância foi a de buscar imagens plurais que representam uma democracia real de sujeitos e corpos diversos (Lopes; Nagime, 2015, p.14).

Os cineastas do new queer cinema conscientes de sua condição marginalizada aproveitam para repensar não apenas a sua história, mas também a da sociedade heteronormativa em que vivem, desestabilizando e confrontando os saberes estabelecidos. Com isso, refletem sobre a construção histórica e a narrativa homofóbica do passado, logrando criar "diferentes

¹¹ Tradução minha do trecho: "They were all watching films long before they made their own, and the traces of their cinematic education are coded in their own work, explicitly or implicitly."

narrativas do mundo, oferecendo alternativas aos mapas nacionalista, heterossexual e homo-normativos vigentes” (Galt; Schoonover, 2015, p.99).

Um exemplo é a releitura histórica realizada por Derek Jarman no filme *Edward II* (1991), baseado na peça homônima do século XVI, de Christopher Marlowe. O diretor constrói a história do rei inglês que dá título ao filme utilizando-se de uma série de elementos não pertencentes àquela época para refletir também sobre a Inglaterra no governo conservador de Margaret Thatcher. Para isso, ele utiliza uma linguagem mais próxima dos videoclipes, trazendo uma série de elementos anacrônicos em relação ao momento histórico em que se passa a narrativa, como a música de Cole Porter e o “look desestruturado dos cabelos às roupas e apelo de mercado por uma nova imagem de juventude” (Heffner, 2015, p. 55).

Assim como a obra de Jarman, os filmes do new queer cinema compartilhavam uma atitude de desafio (Aaron, 2004, p. 3), postura encontrada tanto na linguagem fílmica, em sua experimentação com as convenções formais de gêneros cinematográficos; quanto na temática, quando por exemplo as histórias se debruçam sobre subgrupos da comunidade homossexual – como homossexuais negros em filmes como *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989), e homossexuais negros e latinos em *Paris is Burning*.

Como dito anteriormente, o new queer cinema é um movimento heterogêneo e os dois documentários citados demonstram isso, pois apesar dos traços em comum, eles são construídos por diferentes escolhas narrativas. Enquanto *Paris is Burning* é um filme mais próximo às tradições do Cinema Direto, acompanhando as disputas de *drags*, com alguns depoimentos que revelam mais da vida das personagens, *Tongues Untied* tem um rico trabalho de roteiro, em que se mesclam depoimentos, imagens de arquivo e encenações.

Por meio dos textos que compõem a obra, seu realizador, Marlon Riggs revela sua experiência enquanto negro e homossexual, e expõe o processo de discriminação e silenciamento que a população da qual ele também faz parte sofre. Porém, apesar das diferentes estratégias, os dois filmes tratam de populações LGBT+, em segmentos que são marginalizadas dentro da própria comunidade, mas que ainda assim encontram felicidade na sua forma de viver.

O desafio às convenções sociais e cinematográficas também é elemento presente em *Otto; or Up with dead people*, no jogo com diferentes registros realizado por LaBruce, que explora temas caros às populações LGBT+ por meio de referências a gêneros cinematográficos consagrados. Porém ele os subverte procurando refletir não apenas sobre a sociedade heteronormativa, mas também a respeito das comunidades homossexuais, como veremos melhor quando trabalharmos o filme.

Assim como LaBruce, os cineastas do new queer cinema, retratavam seus personagens marginalizados de modo a não se desculpar por suas falhas (Aaron, 2004, p. 4). Como já dito aqui, ocorreu um recrudescimento do preconceito contra os LGBT+ por conta do surgimento da Aids, que rapidamente foi associado à homossexualidade, e é revelado pelos próprios epítetos que a doença recebeu, como: “câncer gay”, “flagelo pederástico”, “castigos aos sodomitas” (Inácio, 2016, p. 487). Retornaremos à estigmatização do HIV positivo no terceiro capítulo, quando analisarmos a relação desse cenário com o zumbi gay de LaBruce.

É importante notar que nesse primeiro momento a epidemia teve um efeito devastador sobre populações marginalizadas, porque, como é lugar comum na história médica, epidemias atingem primeiro comunidades vulneráveis, o que aprofunda o medo social pela extensão simbólica trazida pela doença (Watney, 1996, p. 8). Então, os HIV positivos, e por extensão os homossexuais, que eram um dos grupos mais afetados pela doença, se tornaram os alvos preferências do preconceito (Rich, 2013).

Se, por um lado, a doença foi fonte de medo, tristeza e preconceito, por outro ela se tornou um importante aglutinador para os gays, criando um crescente ativismo do qual os cineastas daquele momento fizeram parte. Como colocam Mateus Nagime e Denilson Lopes, a Aids “foi um catalisador para que muitos destes cineastas e realizadores resolvessem partir para o cinema com o intuito claro de se fazer uma ação política através da arte” (Nagime e Lopes, 2015, p. 13). Os filmes refletiam o seu tempo e “não se pode

remover o new queer cinema do contexto da epidemia da Aids” (Aaron, 2004, p. 6)¹².

Para além da importância temática, Monica B. Pearl defende que o new queer cinema é a materialização cinematográfica da Aids. Segundo a autora, a doença alterou as mentalidades daquele momento, o que afetou até mesmo a linguagem dos filmes, mudando a maneira pela qual as pessoas se viam. Com isso, a doença não estava apenas nas tramas das obras, com a preocupação e sofrimento trazidos pela Aids, mas também na sua forma, marcadamente “fragmentada, não-narrativa, ahistórica” (2004, p. 23)¹³.

Um último elemento fundamental no new queer cinema é o *camp*, que na definição fundadora de Susan Sontag é “um certo tipo de esteticismo. É uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético” (Sontag, 1987, p.320)

[...] é uma visão do mundo em termos de estilo - mas um estilo peculiar. É a predileção pelo exagerado, por aquilo que está “fora”, por coisas que são o que não são (Sontag, 1987, p.322).

Pode-se encontrar alguma dificuldade em explicar o conceito pois ele surge como um código privado, que depende dos conhecimentos e vivências da comunidade que o utiliza, e ao se tentar explicar e descrevê-lo já se está cometendo de alguma forma uma traição (Davies, 2004, p. 54).

Mas, por exemplo, o processo de transição da palavra queer – de ofensa homofóbica para palavra utilizada pelos homossexuais – é um exemplo do *camp*. Nele se desfez o conteúdo do termo, ressignificando-o para retornar contra quem primeiro usou-o, ou seja, houve uma inversão do sentido da palavra. Com isso, queer se tornou uma forma de valorização.

O *camp* é uma forma de lidar com o “universo estereotipado criado pela sociedade homofóbica” (Paiva, s/d, p. 11), transformando significados, para que as ofensas “encarnem os piores medos do homofóbico, conformando-o para que não apenas os queer ousem em existir, mas eles ativamente o façam de modo ostentoso e luxuoso na sua condição” (Davies, 2004, p. 55)¹⁴.

¹² Tradução minha do trecho: “NQC [new queer cinema] cannot be removed from the context of the AIDS epidemic”

¹³ Tradução minha do trecho: “fragmented, non-narrative, and a historical.”

¹⁴ Tradução minha do trecho “incarnating the homophobe’s worst fears, conforming that not only do queers dare to exist but they actively flaunt and luxuriante in their queerness.”

O *camp* "propõe uma visão cósmica do mundo" (Sontag, 1987, p. 333) através da teatralização da experiência nele "Ser é Representar um papel" (Sontag, 1987, p. 323). Além da transgressão bem-humorada, o *camp* está no new queer cinema, e em particular no cinema de LaBruce na artificialização proposital do espaço, da atuação e da decupagem, que tornam as obras formas de denúncia do "caráter de construção social e cultural da categorização dos gêneros e das práticas sexuais, através dos rótulos impostos pela sociedade burguesa" (Lacerda, 2012, p. 12).

Um exemplo de tratamento *camp* na obra de LaBruce é a forma com que Hella, personagem de *Otto; or, Up with dead people* é retratada. Ela é sempre vista como uma atriz do cinema silencioso, pois é a forma que o diretor encontrou de representar como ela é vista pela sua namorada, a personagem cinéfila Medea Yarn.



Figura 1: Medea (esq.) e Hella (dir.) em *Otto; or, Up with dead people*

O *camp* como estratégia de resposta das populações frente à marginalização se realiza destronando o sério (Sontag, 1987, p. 332), um modo de reafirmação através de uma vivência estética prazerosa. Tal procedimento é muito presente no desafio e desapego da pós-modernidade às tradições, que em grande medida serviam como forças opressoras para essas populações.

Um dos problemas do termo é que ele acabou por se tornar muito genérico, esvaziado do seu significado de contestação. Com esse diagnóstico, Davies identifica um *queer camp* em contraposição ao *gay camp*. O *queer camp* é destinado aos próprios queer e não é "somente" engraçado, mas possui também um forte caráter de contestação, configurando-se em uma ferramenta de transgressão (Davies, 2004, p.57). Esse é o camp trabalhado pelos cineastas do new queer cinema.

Nos filmes de LaBruce é comum vermos a ressignificação, visando a estilização de uma série de elementos que originalmente carregam outras ideias. Por exemplo, em *Otto; or, Up with dead people* há uma pequena sequência com uma animação simples em 2D, com cores bem saturadas. Nela vemos como iniciou-se a caçada dos vivos aos zumbis, que aqui são retratados como guerrilheiros, sendo a inspiração em Che Guevara evidente.



Figura 2: Animação de *Otto; or, Up with dead people*

Isso é uma amostra do esvaziamento do conteúdo original para a reutilização estética do objeto. O diretor cria um paralelismo entre os primeiros zumbis gays e os guerrilheiros da Revolução Cubana. Na obra do diretor queer canadense, os zumbis gays são tratados como revolucionários, e os guerrilheiros cubanos se transformam em símbolos (portanto, estéticos) reconhecíveis do ideal revolucionário. Nesse procedimento camp realizado por LaBruce, não importa que os dois lados não compartilhem a mesma ideia de

revolução, importa que o símbolo seja claro. Mas isso irá gerar novos significados que nem sempre agradam a todos.

As referências de LaBruce à Revolução Cubana já estavam presentes em *Raspberry Reich* (2004). O filme foi o primeiro no qual o diretor fez duas versões, uma com menos sexo explícito, para circular em festivais, e outra versão *hardcore*. A versão mais pornográfica de *Raspberry Reich* foi intitulada *The Revolution is my boyfriend*, que revela, claramente, a proximidade que o diretor acredita ter entre comportamento sexual e contexto político. Mas, o camp nesse contexto gerou problemas, como o processo recebido por colocar o famoso retrato de Alberto Korda, *Guerrilheiro Heroico*, como quadro decorativo no quarto de um dos personagens que, em uma das cenas, se masturba com a imagem ao fundo.



Figura 3: *Guerrilheiro Heroico* como decoração em *Raspberry Reich*

Os elementos que procuramos elencar até aqui, junto à teoria queer, são resultados e vetores – numa forma performativa – da mudança da sensibilidade no período de afirmação das minorias. No campo cinematográfico essa mudança resultou no new queer cinema, porém a partir deste novo cinema pode se supor "a existência de um Old Queer Cinema" (Bettim, 2015, p. 109). Por isso, nós voltaremos a procurar elementos queer no

cinema que precede à consolidação do termo, e analisaremos com maior atenção autores e movimentos que trabalharam com uma sexualidade mais fluida e não-binária, muitos dos quais exerceram influência sobre Bruce LaBruce.

1.4. SURGE O VELHO CINEMA QUEER

Para Rich, "o new queer cinema não surgiu do nada: ele surgiu de (quase) todo lugar" (2013, p. 3)¹⁵, isso porque seus diretores tinham grande repertório cinematográfico e até, em alguns casos, como o de Bruce LaBruce, uma formação acadêmica na área.

O contexto de mudança social iniciado nos anos 1960 possibilitou a proliferação de festivais voltados para o cinema gay, que instigou uma maior produção e difusão de filmes que retratavam as "novas subjetividades" (Bessa, 2007, p. 263). Porém, até a década de 1980 o papel do homossexual no cinema e a própria construção historiográfica desse cenário era pontual e marginal. Somente a partir dos movimentos de afirmação de minorias, o cinema de Hollywood irá dar maior visibilidade aos homossexuais, mas isso ocorrerá num primeiro momento sob o discurso da inclusão.

O primeiro livro a tratar do assunto, pelo menos relacionado ao cinema *mainstream*, será lançado nesse período, em 1981: *The Celluloid Closet*. Seu autor, Vito Russo, faz um grande apanhado do cinema gay americano. Contudo, no mesmo período um cinema independente já estava repensando o conceito de "cinema gay", trabalhando a sexualidade sob o espectro do queer, ou seja, de maneira mais libertária e não definida.

Essas duas possibilidades de enfoque do homossexual no cinema revelam a diversidade de abordagens possíveis para a temática, variação que também é ideológica, com intenções mais ou menos assimilacionistas. O que procuraremos aqui é realizar um percurso que una as influências do new queer cinema, que vão desde obras experimentais até o cinema mais comercial, presentes nas subversões de conceitos estabelecidos.

Russo destaca que antes de 1969 não existia quase nenhum espaço para os LGBTQ+ nos filmes produzidos em Hollywood, em grande medida devido ao Código Hays¹⁶, que proibia a homossexualidade, pois visava impedir que a "simpatia do público fosse dirigida para o lado do crime, do erro, do mal e do pecado" (Nazario, 2007, p. 97). Desta forma, quando havia alguma

¹⁵ Tradução minha do trecho "The NQC didn't come from nowhere: it came from (almost) everything."

¹⁶ O chamado Código Hays foi adotado em 31 de março de 1930 e vigorou até 1968, com algumas alterações. Com ele buscava-se a regular a indústria de cinema estadunidense de modo que ela não exibisse material considerado indecente.

referência a esse contexto ele se dava de maneira velada, por meio de símbolos reconhecidos somente no interior da própria comunidade.

Apesar do homossexual reaparecer no cinema comercial estadunidense no período em que o livro de Russo é lançado, esses personagens eram retratados através de clichês e relações binárias, além de ter seu papel marginal bem demarcado. Ou seja, a reinserção ocorreu dentro de uma lógica heteronormativa, seguindo o modelo “normativo da ‘discrição’ ou pela visão caricatural de gêneros e identidades” (Gerace, 2015, p. 125). Contudo, o cenário trabalhado pelo autor não contempla a totalidade das representações do homossexual no cinema, existindo uma série de filmes independentes que contavam com experimentações e debatiam a questão.

Por conta disso, faz-se necessário voltarmos aos cinemas experimentais. Esse cinema, feito mais por motivações individuais do que industriais, foi classificado por Sheldon Renan (1967) como tendo três momentos: o primeiro é o cinema de vanguarda dos anos 1920 e 1930, um cinema realizado fora dos grandes estúdios, em que o estilo do realizador se destacava, e trabalhava com mais liberdade, podendo utilizar até de elementos eróticos. Um exemplo desse momento é *Two Women* (1928), de Man Ray, que já contava com um forte componente pornográfico e homoerótico (Gerace, 2015, p. 104/105).

O segundo momento ocorreu nas décadas de 1940 e 1950, em que este cinema, influenciado por essa primeira vanguarda, combinava um prazer próprio do ofício com um desejo de experimentações manifestando-se tanto na vida quanto nas questões estéticas cinematográficas. O cinema independente, não tutelado pelo Código Hays, conseguia produzir um cinema que além de ousar “na experimentação narrativa, estética e temática” desafiava os “tabus e as censuras sexuais de sua época” (Gerace, 2015, p. 102).

Um exemplo interessante de filme desse momento e pertinente para a pesquisa sobre *Otto; or up with dead people* é *Meshes of the afternoon* (1943), de Maya Deren. A diretora, que Bruce LaBruce cita em seu filme, trabalha de modo a incorporar o “modelo hollywoodiano para depois desconstruí-lo em nova linguagem” (Gerace, 2015, p. 103), análise também que também poderia ser usada em alguma medida para LaBruce.

No entanto, a maior influência para o diretor canadense e os outros realizadores do new queer cinema está no terceiro momento elencado por Renan: o cinema *underground* dos anos 1960 e 1970. Esse cinema que terá entre outros Andy Warhol, Paul Morrissey e Kenneth Anger, surgido no contexto da revolução sexual e da contracultura, "apropriou-se das vanguardas europeias na estilística e na anarquia sexual" (Gerace, 2015, p. 108).

O cinema *underground* deu visibilidade a outras formas de sexualidade no cinema norte-americano no pós-guerra, as obras tinham como característica marcante a reflexão sobre questões homoeróticas de maneira libertária, bem como a sexualidade que era encarada como forma de autoconhecimento.

Os filmes desses três momentos "influenciaram todo um modo queer e camp de se perceber e estilizar o sexo, como é visível na geração de cineastas posteriores" (Gerace, 2015, p. 111). Quem levou aos limites essas transgressões estéticas foi Andy Warhol, grande ícone do movimento, que trabalhou com experimentações, inovações estéticas e uma sensibilidade modernista (Rich, 2013, p.4).

Como artista, ele "erotizava tudo" (Gerace, 2015, p. 118), trabalhando com um mosaico de referências, algumas vezes opostas, como o *mass media* e o *underground*, ou o *trash* e a pornografia. Sem as amarras dos grandes estúdios o cinema underground irá rejeitar o cinema convencional, "trazendo para o centro figuras antes marginalizadas" (Bettim, 2015, p. 109). Esses elementos serão retrabalhados no new queer cinema, que será resultado da mescla desses movimentos com novas referências e temáticas condizentes com o seu momento histórico.

Outro realizador que terá grande influência sobre LaBruce é John Waters. Ruby Rich o qualifica como um diretor anterior aos anos 1980, que está no meio do caminho entre o cinema experimental e o produzido em Hollywood (Rich, 2013 p. 6). Sua obra trabalha entre emular a representação familiar presente nos filmes de grandes estúdios, ao mesmo tempo em que ironicamente desconstrói seu poder social, através da paródia de gêneros, tanto cinematográfico quanto sexual.

A produção de Waters se equilibrava entre o underground, no seu questionamento das sexualidades, e Hollywood, pela realização de filmes com

elementos dos gêneros cinematográficos tradicionais, como o melodrama familiar (Kane-Maddock, 2012, p. 216). Com ele, temos a representação cinematográfica do que Judith Butler viu nas paródias, com seu potencial desestabilizador, e que serão fundamentais no cinema de LaBruce. Para Rich, Waters

precede o New Queer Cinema em décadas; ele é uma criatura do passado hippie, da revolução da contracultura, da era Pré-Stonewall e suas consequências. Ele é uma parte indelével da pré-história do new queer cinema, um santo padroeiro que governa a sua maneira de fazer, rindo de suas brincadeiras, aplaudindo seus sucessos (Rich, 2013, p. 6).¹⁷

Waters realizou filmes transgressores que eram compostos por um erotismo bem-humorado, trabalhando sob a chave do melodrama clássico, não se prendendo às convenções. O diretor olhou criticamente o símbolo primordial da normalidade: a família. Ele

flagrou os discursos e práticas sexuais marginalizados: transexualidade, travestimento, orgia, pornografia, escatologia e elementos tidos como "bizarros" eram estilizados em uma estética autoral, irônica em relação ao verniz dos *cultmovies*, crítica a Hollywood (Gerace, 2015, p. 160).

Assim como Bruce LaBruce e seus zumbis, Waters caminhou à margem dos discursos dominantes (Araujo, 2013, p. 2). Sua obra é de personagens estranhos em situações grotescas, mas totalmente verossímeis na diegese, para isso seus filmes se sustentam em convenções de gêneros cinematográficos populares.

O período do cinema underground era de mudança de postura das populações homossexuais, sendo seu ponto de inflexão mais marcante a rebelião de Stonewall. Ela começou na noite de 27 de junho de 1969, dia do funeral da atriz Judy Garland. Com uma grande quantidade de gays se dirigindo ao funeral para uma última homenagem a esse ícone da cultura LGBT+, alguns reagiram a uma batida policial a um bar frequentado pela comunidade, algo que era usual, mas que dessa vez encontrou uma resposta.

¹⁷ Tradução minha do trecho: "Waters predates the new queer cinema by decades; he's a creature of the hippie past, the counter-cultural revolution, a pre-stonewall era of shock and awe. He's an indelible part of nqc prehistory, a patron saint presiding over its doings, chuckling at its follies, applauding its successes."

Com ela começavam as históricas rebeliões e "uma nova era nascia. E com ela, um novo cinema" (Rich, 2013, p. 5)¹⁸.

Rich irá destacar quatro filmes produzidos em meados dos anos 1980 frutos dessa nova postura e definidores do período de transição do cinema independente para o new queer cinema. São eles: *Born in Flames* (1983), de Lizzie Borden; *Mala Noche* (1983), de Gus Van Sant; *Parting Glances* (1986), de Bill Sherwood; e, *She must be seing things* (1987), de Sheila Mclaughin. Todos são produções independentes filmadas em 16 mm, numa era pré-digital, realizado com atores amigos e locações emprestadas (Rich, 2013, p. 7).

A preocupação com a forma fílmica e tramas com sexualidades queer, voltados às comunidades marginalizadas são características que essas obras compartilham com o cinema que irá aparecer na sequência. Eles já revelam reivindicações que estarão presentes no new queer cinema, buscavam "um novo e autêntico jeito queer de ser: sexual, a/político, corajoso, e não incidentalmente, urbano" (Rich, 2013, p. 7)¹⁹.

Na década de 1980, os precursores do new queer cinema irão borbulhar. Sem perder a característica de fazer graça com tudo, os seus realizadores irão produzir filmes cheios de prazer (Rich, 2013). Filmes como *Superstar: the Karen Carpenter Story* (1987), de Todd Haynes, *The AIDS Epidemic* (1987), de John Greyson e *This is not an AIDS Advertisement* (1987), de Isaac Julien, retratam esse cenário sócio-político reacionário que os cercam de maneira inventiva, utilizando-se da sátira e ironia, que também estão presentes na obra de LaBruce.

Essa busca por novas expressões de populações carentes de representação irá resultar no new queer cinema, que irá se concentrar num primeiro momento, em Nova Iorque com um cinema lésbico e gay, focado num trabalho documental ou experimental. Com isso, o cenário vai se modificando e o cinema independente americano quebra o binarismo do cinema hegemônico.

¹⁸ Tradução minha do trecho: "a new era was born. And with it, a new cinema."

¹⁹ Tradução minha do trecho: "a new and authentically queer way of being: sexual, a/political, courageous, and, not incidentally, urban."

1.5. LABRUCE E SUAS OUTRAS REFERÊNCIAS

Por fim, outros dois elementos que julgamos interessantes para compreendermos melhor a obra de LaBruce são: o *queercore* e a sua relação com a pornografia.

O *queercore*, também chamado de *homocore*, é um movimento criado por um grupo pequeno (Bruce LaBruce, GB Jones e Candy Parker), que buscava a união entre o punk e o queer (Nault, 2013, p. 94).

O movimento surge no início dos anos 1980, quando LaBruce decepciona-se com a cena punk de Toronto, por encontrar nela um forte componente homofóbico, o que ele considerava uma traição às raízes de experimentação do punk (González, 2005, p. 175). Com isso, ele entende que a cultura punk deixou de ter a capacidade de ser o refúgio para os marginais, como era nos anos 1960, e com um pequeno grupo, que tinha em comum o "mútuo repúdio pela alienação da cultura gay e lésbica, e apreço pelo punk" (Nault, 2013, p. 95)²⁰, partem em busca de recriar um espaço punk não-homofóbico.

O punk tem uma relação controversa com a homossexualidade. Alguns autores como Craig O'Hara afirmam que o *queerness* ("estranhamento") sempre esteve presente no punk, representado na sua face antinormativa. Porém, apesar dessa postura, os punks "não recebem, sempre, os queer de braços abertos" (O'Hara *apud* Nault, 2013, p. 77)²¹. Essa ambivalência vem de longa data, e foi o que motivou a criação do *queercore* (Nault, 2013).

A relação entre punk e queer remete ao momento da primeira onda punk de Nova Iorque, na década de 1970, contemporânea e conterrânea ao estúdio de arte *The Factory*, fundado por Andy Warhol e que movimentava a vida noturna e cultural da cidade. Sobre esse primeiro momento, referindo-se em especial as cenas de Nova Iorque e Londres, LaBruce classifica que ela "era muito mais corajosa e experimental sexualmente" (LaBruce *apud* Spencer,

²⁰ Tradução minha do trecho: "[Forming a fast bond over] their mutual distaste for mainstream culture, alienation from gay and lesbian society and appreciation of punk"

²¹ Tradução minha do trecho: "[O'Hara also admits] that punk has not, at all times, welcomed queers with open arms."

2015, p. 40)²². Esse é o contexto que o *queercore* queria retomar, com ideologia e atitude contestatórias, inclusive em termos de sexualidade, sendo uma recusa punk à cultura hegemônica.

O movimento também foi influenciado por grupos políticos que se formaram antes de Stonewall, mas que ganharam grande importância no momento de afirmação das comunidades gays com a eclosão da epidemia de Aids. Esses grupos realizavam uma série de produções voltadas a responder aos preconceitos, eram organizações como *Act UP!*, que atuava em de Nova Iorque, assim uma política queer também se formava, em organizações como o *Queer Nation*,

Estes grupos focavam não mais em identidades sexuais – problemáticas ao tentar unir sob um mesmo rótulo subjetividades e comportamentos tão díspares – mas em práticas sexuais, e sua atuação foi imprescindível na reivindicação de políticas sérias de combate à Aids (Lacerda, 2012, p. 6).

Um dos primeiros destaques do grupo formado por LaBruce foi a fanzine *J.D.s*, na qual eles combinaram os “ideais de gênero e não-conformidade sexual no interior do meio punk” (Nault, 2013, p. 99)²³, em um trabalho que reflete uma atitude queer, ansiosa por uma mudança política e social, hostil com relação à cultura gay *mainstream* (Sant, 1996, p. 136).

LaBruce desejava quebrar a representação normalizada e criticar a aparente homogeneidade dos LGBT+, que é criada pela “necessidade capitalista de definir padrões de comportamento para não ter que diversificar a oferta” (González, 2005, p. 175). Com isso, o *queercore* pôde constituir-se como um ponto de referência para aqueles que não se sentem representados nem na sociedade heteronormativa, nem na homonormatividade.

Gus Van Sant, um dos cineastas mais prestigiados do new queer cinema sentencia que, num primeiro momento, essa cena se constituiu como um mito mais do que algo real. Ele relata que tinha lido algumas das fanzines quando foi conhecer Bruce LaBruce em Toronto. Lá pretendia entrar em

²² Tradução minha do trecho: “[The early punk scene] was much more adventurous and sexually experimental”

²³ Tradução minha do trecho: “the ideals of gender and sexual non-conformity within a punk milieu”.

contato com a cena *queercore*, naquela que esperava ser a cidade mais progressista do mundo (expectativa criada a partir das obras do grupo). O diretor fantasiava uma animada cultura punk/homo. Porém, quando chegou ao apartamento do grupo e perguntou a LaBruce sobre quando iria conhecer o movimento *queercore*, obteve como a resposta que eram apenas aquelas seis pessoas no apartamento. O cineasta então concluiu que "a cena *homocore* não existia na realidade, exceto no zine" (Sant, 1996, p. 136)²⁴.

David McIntosh escreve que em *J.D.s* LaBruce já apresentava os elementos que iriam marcar sua produção: sexo *hardcore*, sadismo, masoquismo e narcisismo. Elementos que ele irá reiterar em seu cinema para criar uma arte pornô (1996, p. 143). Portanto, desde o começo a pornografia exerceu um papel de destaque na obra do cineasta. LaBruce utiliza-se dela para subverter a ordem do pornô convencional, que objetiva criar excitação. Para ele o pornô é uma forma para representar "metáforas de comportamentos, sexualidades, afetos e convenções sociais" (Gerace, 2015, p.277).

²⁴ Tradução minha do trecho: "The homocore scene didn't really exist, except in the zine."

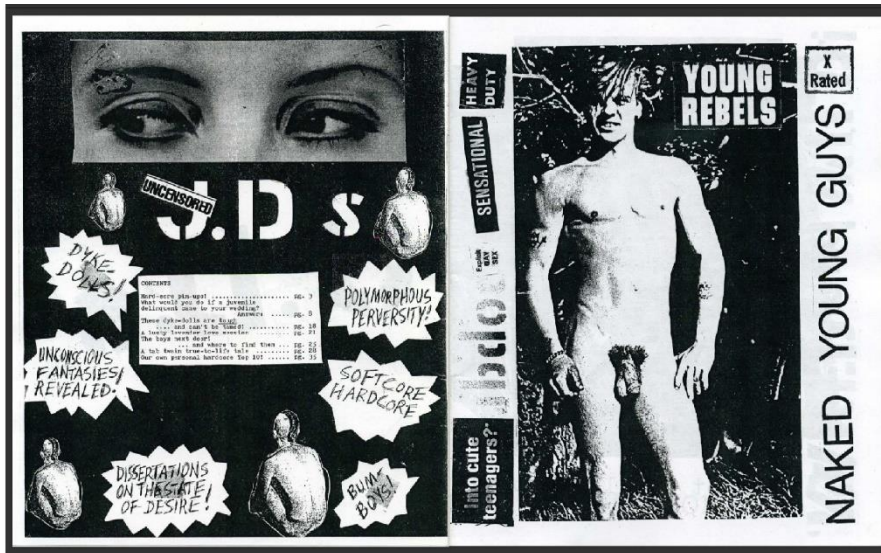


Figura 4: Reprodução do zine J.D.s

O cinema pornográfico, apesar de fazer parte do controle biopolítico do corpo e do prazer por meios de aparatos na sociedade moderna (Preciado, 2016, p.113), foi utilizado por LaBruce como forma de se contrapor à visão da pornografia como lixo cultural, tal como ela tem sido desprezada tanto pela sociedade como pela academia (Preciado, 2016, p.114).

Logo no início do cinema, já na primeira década do século XX se tem a produção dos primeiros filmes pornográficos, os chamados *stag films* (Leite Júnior, 2006, p. 88).

Eram filmes curtos (geralmente da duração exata de um rolo, de três a dez minutos), em preto e branco e mudos, que mostravam corpos nus, contato físico, atividade genital, penetração vaginal; em outras palavras, tudo o que (de acordo com a territorialização precisa do corpo que domina a modernidade) poderia ser qualificado como atividade sexual (Preciado, 2016, p. 122).

A linguagem do cinema pornô se manteve relativamente inalterada até a década 1940, quando os filmes começaram a contar com narrativas ficcionais, e que encontrará em *Deep Throat* (Gerard Damiano, 1972) a sua consolidação. Com a obra se estabelece uma indústria do cinema pornográfico e seus filmes se tornam parte das relações modernas entre capital e sexo, espetacularizando o sexo e o vendendo como uma mercadoria (Leite Júnior, 2006).

O que torna característico o uso da pornografia no cinema de LaBruce são as estratégias pelas quais ele a combina com diferentes gêneros cinematográficos para realizar sua obra. Ele trata com especial interesse "as experimentações com imagens pornográficas, a aproximação entre sexualidade e poder, e o ataque a mitos através da sua profanação" (Santos, 2015, p. 85).

O cineasta acha a pornografia uma forma de arte, que pode ser interpretada como um "aparato político para contestação do *status quo* contemporâneo" (Gerace, 2015, p. 278). Ele acha interessante o pornô porque:

é o último ato de radicalismo homossexual. É a última fronteira contra a assimilação porque ninguém a quer aceitar e enfrentar há algo de muito burguês em não querer ver homens a levar no rabo e a chuparem as pilas uns dos outros (LaBruce *apud* Gerace, 2015, p. 278).

Bruce LaBruce utiliza-se da pornografia para elaborar um novo modelo de representatividade do sexo no cinema, aliando elementos que num primeiro

momento são contrários à pornografia tradicional, como o desejo sexual e a morte. Em seu trabalho com zumbis pode-se ver a dimensão que atinge sua busca por romper os padrões. Os zumbis de LaBruce são elementos que devem ser lidos além da superfície, em que o diretor trabalha com o bizarro e necrofilia. Ele define os zumbis como "representações de personagens marginais que nunca são representadas corretamente nos filmes" (LaBruce *apud* Gerace, 2015, p. 281).

Em *Otto; or, Up with dead people*, o zumbi em parte corporifica a repressão sexual, que se apresenta como homofobia e transforma desejos em algo "monstruoso, alimentado por violência" (Gerace, 2015, p. 283). Otto, personagem título do filme é metáfora e resultado da homossexualidade como estigma social.

Com isso, julgamos ter concluído a contextualização dos elementos que fundamentam a obra de Bruce LaBruce. Nos próximos capítulos iremos nos deter em elementos de *Otto; or Up with dead people*.

CAPÍTULO 2 - O ZUMBI E OS MARGINALIZADOS: DO TERROR DE GEORGE ROMERO AO PORNÔ DE BRUCE LABRUCE

Neste segundo capítulo pretendemos refletir como Bruce LaBruce constrói o seu zumbi em *Otto; or, Up with dead people*. Para isso, julgamos importante descrever e caracterizar o personagem, porque como aponta Paula Gomes, devido ao conjunto heterogêneo de obras que trabalham com o personagem é complicado se definir um cânone (Gomes, 2014). Por isso, neste capítulo achamos interessante analisar como o zumbi do diretor queer canadense se insere nesse panorama.

Após esse primeiro momento iremos nos deter na análise das características do filme foco da pesquisa, bem como dos zumbis presentes nela. Com isso, objetivamos pensar as referências presentes em *Otto; or, Up with dead people*, que não se restringem apenas aos filmes de zumbi, mas também a outras obras citadas pelo diretor, por meio de homenagens e/ou subversões, que são elementos constituintes não apenas desta obra, mas de toda filmografia do realizador.

Após essa análise iremos empreender uma historiografia do zumbi na cultura pop, desde o surgimento como um aspecto da cultura vodu caribenha até sua incorporação pela indústria do entretenimento dos Estados Unidos. Com isso, tencionamos entender como os elementos dessa cultura forjaram um subgênero dentro do cinema de terror.

Por fim, objetivamos investigar o filme central desta pesquisa comparando-o com obras anteriores que também trabalharam as relações do cinema de terror com o marginalizado. Para isso, além de nos dedicarmos a como foi moldado o zumbi no cinema, iremos nos deter mais detalhadamente na reflexão entre o tratamento dado ao personagem por LaBruce com o presente na obra de George Romero, realizador pioneiro, que conferiu um caráter político e crítico ao zumbi.

2.1. LABRUCE E O ZUMBI GAY

Otto; or, Up with dead people é o sexto longa-metragem de Bruce LaBruce. Ele foi lançado em 2008, no Festival de Sundance, que ocorre no mês de janeiro, desde 1985, nos Estados Unidos. Assim como é comum a muitos filmes com zumbis, ele se passa num tempo futuro, porém, ao contrário do cenário apocalíptico encontrado nesses, no filme a epidemia zumbi não chega a destruir a sociedade como a conhecemos.

Otto; or, Up with dead people traz em seu título a junção de dois filmes diegéticos, que seriam realizações da personagem diretora de cinema Medea Yarn. Enquanto ela faz a seleção de elenco para seu "filme gay zumbi político", *Up with dead people*, produção que considera ser sua *magnum opus*, ela encontra o jovem zumbi Otto, que está buscando um trabalho. Ela se encanta com o jovem e decide realizar um documentário sobre ele (intitulado *Otto*). Assim, LaBruce opta desde o título por deixar evidente o caráter metalinguístico e de construção do filme, expresso por meio da pontuação e do conectivo presentes nele, que deixam a leitura aberta, como se tratasse de uma obra em construção.

O diretor já declarou que Otto e Medea são representações dele em momentos diferentes da vida,

Eu decidi que Medea me representa pelo que sou hoje, como cineasta [...] e Otto me representa quando eu era uma criança tentando lidar com minha homossexualidade e com o medo de toda a desaprovação e ódio e violência dirigida aos gays (LaBruce *apud* Abley, 2013, p. 49)²⁵.

Assim como Medea pretendia que o filme fosse sua grande obra, LaBruce tinha grandes expectativas em relação ao seu novo filme. Era o maior orçamento da sua carreira até então (LaBruce *apud* Abley, 2013), e ele acreditava que o conceito do zumbi gay iria se popularizar muito nos anos seguintes²⁶. À semelhança de sua personagem, LaBruce também fez em *Otto; or, Up with dead people* uma revisão da sua carreira, utilizando-se de referências, como já acontecia em seus filmes anteriores, mas desta vez

²⁵ Tradução minha do trecho: "I've decided that Medea stands in for me now, as a filmmaker [...] and Otto represents me when I was a kid trying to deal with my homosexuality and being fearful of all the disapproval and hate and violence directed toward the gays".

²⁶ Comentário de Bruce LaBruce no DVD de *Otto; or, Up with dead people*.

recorrendo também a uma série de autocitações na construção de sua narrativa.

O início do filme já explicita a cinefilia de LaBruce. A abertura do filme conta com uma citação ("os mortos parecem tão terrivelmente mortos quando estão mortos") retirada do filme *The razor's edge* (Edmund Goulding, 1946). Apesar de não se tratar de um filme de terror, e muito menos ter zumbis, a referência a mortos parece interessante para o diretor, por entender a morte como uma característica cara aos nossos tempos, presente tanto em indivíduos/personagens sem objetivos, como numa sociedade alienada.

Logo após a citação, temos um curto plano fixo em que é apresentado Otto. Ele aparece de perfil, letárgico, sentado em um pneu ao lado de um rio. Assim como o plano entra a partir de uma fusão do preto, o seu corte final também se dá para a escuridão, que é quebrada por uma explosão, que anuncia o início da sequência dos créditos iniciais. Essa também é montada com uma série de fusões, que exibem as personagens do filme, associadas a imagens de explosões e de guerra. Essa sequência visa reconstituir imageticamente a transformação que atingiu esse mundo (pouco) futurista em que irá se desenvolver a trama.



Figura 5: Apresentação de Otto (esq.) e explosão da abertura (dir.)

A abertura recorre a um expediente clássico do filme de ficção científica, em especial toma como inspiração *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973)²⁷, mas revela-se como um comentário irônico da proximidade da sociedade do filme de LaBruce com a nossa.

²⁷ O diretor fala dessa referência no áudio com comentários presente no DVD de *Otto; or, Up with dead people*.

Apesar de retratar o momento da destruição, a sequência é composta por imagens que remetem ao passado, como a famosa imagem de autoimolação do monge vietnamita em Saigon, em 1963. Ou seja, já estamos à frente daquele tempo em que as imagens prenunciavam uma completa aniquilação, então podemos pensar que o tempo do filme, com os zumbis de Medea, seria na verdade o nosso. Portanto, não estariam os zumbis presentes na sociedade contemporânea? Sobre isso iremos ver mais nesse e no próximo capítulo.



Figura 6: Abertura de *Soylent Green*



Figura 7: Abertura de *Otto; or, Up with dead people*

Para analisarmos os zumbis do filme, iremos separá-lo em duas partes: primeiro, os zumbis presentes no filme intradieético *Up with dead people*, e o segundo, a trajetória de Otto, que é o principal zumbi presente no filme. Colocamos a reflexão sobre Otto em um bloco só, por ser um tanto confusa a divisão dos filmes diegéticos, que tem as sequências pertencentes à narrativa criada no falso documentário de Medea e outras que escapam à obra dentro da obra.

Achamos importante ressaltar essas mudanças na enunciação, pois é diferente a maneira como Medea retrata os zumbis, seja ele o próprio Otto ou Fritz e sua gangue, daquela como Otto se percebe. Portanto, pode-se conferir diferentes significados ao zumbi no filme de LaBruce a partir de cada nível enunciativo analisado. Julgamos que tal diferença é importante para entendermos o protagonista Otto e, portanto, o zumbi gay como um todo, como uma representação de um desajustado, que é marginalizado mesmo quando diante desse meio mais *underground*. Com isso, iremos refletir como são retratados os zumbis em cada um dos níveis da narrativa proposta por LaBruce.

2.2. OS ZUMBIS EM *UP WITH DEAD PEOPLE*

Up with dead people é uma referência à organização não-governamental educacional estadunidense *Up with people*, que nas palavras de LaBruce, "sempre busca ver o lado bom das coisas"²⁸. O diretor ao colocar "mortas" (*dead*) no título enfatiza o caráter não assimilacionista de sua obra, somado à verve irônica que lhe é peculiar.

No filme intradieético o zumbi protagonista é Fritz Fritze, líder do levante zumbi. Ele vive no mundo em que surge uma nova onda de zumbis gays, o que tornou a sociedade homofóbica e reafirmou preconceitos contra os homossexuais (num cenário que remete diretamente ao momento imediatamente posterior ao do início da epidemia de Aids).

Na primeira cena de *Up with dead people*, Fritz anda pela rua com muita tensão, seu medo é evidente, principalmente quando pessoas cruzam com ele. Quando chega ao seu apartamento, ele encontra seu namorado, Maximilian, morto na cozinha. Max aparentemente, pela posição da arma e o tiro na cabeça, parece ter cometido um suicídio, e, no contexto, em que existem zumbis, é interessante suicidar-se destruindo a cérebro, pois tem-se assim a intenção da personagem de não querer o retorno pós-morte. Mais adiante, Medea irá justificar o suicídio, falando que ele não aguentava mais a sociedade em que estava vivendo, "um ambiente de ansiedade e paranoia".

²⁸ Comentário do em áudio presente no DVD do filme.

Porém, mesmo com o tiro na cabeça Maximilian volta à vida, ou à "não-morte" (*undead*), que é como Medea trata a condição dos zumbis. Depois do retorno, ele parte para cima de Fritz, que não reage e se deixa dominar pelo amante, porém o corte abrupto não nos deixa ver o que aconteceu.

Quando o filme retoma esse momento, o plano é fechado, e revela Max já comendo algumas tripas, corta-se para um plano mais aberto que mostra Fritz com a barriga aberta deitado no chão. Nessa cena tomamos então conhecimento de como se dá a contaminação zumbi na obra de LaBruce. A transmissão não se dá apenas através do consumo da vítima como alimento, arrancando partes do corpo com mordidas, como é comum nos filmes de zumbi, mas por meio de um processo que também sexual.

A forma com que Max devora Fritz se confunde com beijos e a transformação se completa através do que LaBruce classifica como um "*gut fucking*", ou seja, o processo de penetração do pênis do não-morto no corpo recém-morto. O diretor retrata isso com planos curtos que se assemelham ao do cinema pornô, em que o pênis e o movimento de penetração são enquadrados, e que no caso dessa sequência especificamente ocorre através de um orifício na barriga do recém cadáver Fritz.



Figura 8: "Gut fucking" de Max e Fritz

A maquiagem e os fluídos não se escondem, deixando toda a sujeira em cena, como que ratificando o caráter não-normativo daquela relação, trabalhando a pornografia com elementos que dificilmente são erotizados. LaBruce utiliza-se do pornô em conjunto com o *gore*, elementos que têm um vínculo distante, pois como aponta Leite Júnior “a pornografia tem no grotesco uma forma, e a paródia como um efeito” (Leite Júnior, 2014, p. 183).

O *gore* de certa forma remete ao grotesco, termo surgido na Itália do século XV, como forma de contraposição aos ideais do Renascimento, que viam na harmonia a beleza. O conceito se desenvolve em duas chaves: de um lado sendo visto como desagradável e um tanto quanto perigoso, e por outro, como algo ridículo e engraçado. Assim,

este discurso estético visa causar estranheza, repulsa, medo; e também riso, curiosidade, desejo e prazer: o prazer da confusão de valores, da transgressão – por isso comumente um prazer malvisto e considerado potencialmente perigoso (Leite Júnior, 2014, p. 182).

Leite Júnior afirma ainda que a pornografia pode ser vista “como uma versão grotesca da representação obscena, ressaltando um íntimo parentesco com o universo dos monstros da antiguidade e seus descendentes, os ‘perversos’ e os ‘anormais’” (Leite Júnior, 2006, p. 178).

Portanto, LaBruce e seus não-mortos seguem o caminho do qual o próprio gênero pornográfico é tributário. Porém, o que torna a obra de LaBruce única neste aspecto é que ele trabalha elementos já presentes no cinema pornô mais tradicional, mas de modo a utilizá-los como forma de reflexão.

O corpo do monstro, no caso, dos zumbis é a materialização do medo e do prazer retratados na estética grotesca. Eles são corpos em decomposição, feitos com maquiagem tosca, apontam o caráter marginal desses personagens, assim como o processo de transmissão revela o potencial fetichista do sexo não-convencional, elementos que LaBruce procura colocar em primeiro plano na sua obra.

A paródia é outro aspecto importante na obra do diretor, e que por ter características semelhantes ao grotesco, como a representação excessiva e desproporcional de seu objeto, também acaba por provocar sentimentos conflitantes, uma certa repulsa, mas que preserva um componente de curiosidade. Estes elementos são fundamentais tanto para o universo audiovisual pornô, quanto do horror e do humor (Leite Júnior, 2014), elementos com que LaBruce trabalha de modo a unir estes

elementos às cenas e figuras associadas à morte, à violência, ao putrefato e ao, literalmente, "visceral interior do organismo". Unindo sexo e horror, estas obras encontram ampla expressão do riso paródico e da deformidade de um pressuposto estético de corpo e sexo "belos" (Leite Júnior, 2014 p.190)

Em *Up with dead people*, depois de retornarem dos mortos como zumbis, os amantes começam um levante contra a sociedade que os marginalizou. Até que são cercados por uma gangue que os ataca com tacos de basebol e algumas madeiras com fogo. A cena em preto e branco é acompanhada por uma música orquestrada, mas com elementos dissonantes, que aumenta a tensão da sequência.



Figura 9: Morte de Maximilian

No plano inicial da cena temos Max e Fritz pichando uma coluna ao longe, e a câmera fixa revela quando são cercados pela gangue. O fogo das armas, com a música, a fotografia em preto e branco, que combina na montagem planos próximos dos agressores com o fogo aparecendo entre eles e a câmera, sempre com movimento, e os planos do casal tentando escapar, combinados à mise-en-scène montada por LaBruce remete aos filmes de dança de Maya Deren, que a personagem Medea homenageia, e cuja decupagem é emulada em seu filme²⁹. Por fim, na cena Fritz consegue escapar, mas Max não, então resta àquele assistir o amante ser morto e queimado.

Esse é o momento epifânico em que Fritz se transforma no "líder guerrilheiro dos zumbis gays" (ou "o gay Che Guevara dos não-mortos", como provocativamente exclama Medea). Ele parte à procura de seguidores, em um primeiro momento individualmente, no que se assemelha ao *cruising*³⁰, e quando os encontra acaba por convertê-los, os "fodendo para a eternidade"

²⁹ LaBruce insere na obra de Medea uma série de referências a Maya Deren, a começar pela cena inicial de *Up with dead people*, em que Fritz tira a chave do seu apartamento da sua boca, que remete a *Meshes of the afternoon* (1943).

³⁰ O termo em inglês *cruising* remete às saídas em busca de relações sexuais anônimas.

(como decreta Medea em um dos *offs* do filme). Conforme o grupo cresce, eles se unem para atacar grupos ao invés de indivíduos.

Nesse momento, LaBruce já coloca no panorama uma crítica à sociedade homonormativa, uma vez que os membros que são assimilados primeiro por Fritz sozinho e depois pelo seu bando, são homossexuais que frequentam espaços e trocam olhares com os zumbis, até serem consumidos e transformados por esses. Isso revela que se existe homofobia e gangues heterossexuais que atacam os zumbis, também se têm, nessa sociedade, gays integrados e que convivem nesse mundo, alheios aos problemas que os não-mortos passam.

O clímax e última cena do filme intradieético é o que Medea descreve como "um último levante contra às forças entristecedoras dos vivos e dos mortos". Esse último levante é na verdade uma grande orgia em que todos os não-mortos cooptados por Fritz em meio a relação sexual se devoram na orgia dos mortos.

O interesse do realizador pelo cinema pornô está também em seu casting, que coloca atores pornôs em seus filmes, como por exemplo os zumbis da gangue de Fritz. Com isso, além da facilidade para gravar cenas de sexo explícito, LaBruce diz que assim o faz porque eles são transgressores, que em seus trabalhos questionam tabus arraigados em nossa sociedade (LaBruce, 2016).

Em *Otto; or, Up with dead people* a cena final do levante é a única do em que há sexo explícito. Porém, apesar de ter sido captado assim, na edição final pouco é revelado, os corpos estão todos juntos, não se vê as partes que normalmente se revelam nos filmes pornôs. O que temos são uma série de corpos nus, mas sem closes das genitálias.

A sequência tem fotografia em preto e branco e é toda acompanhada por uma música. Os zumbis entram em quadro já nus, e aparecem chegando a uma cama (que tem alguns membros decepados). O ponto de vista da câmera é alto e distante, e ao contrário do pornô convencional, em que se tem uma série de planos longos e cortes secos, o que teremos depois desse plano inicial em plongée é a montagem desse, com planos próximos, mas montados com uma série de fusões, de modo que não consigamos nos deter por muito tempo, nem identificar quem são e quais partes dos corpos estão aparecendo.

Como os planos os planos são curtos, apesar das genitálias aparentes e do sexo explícito, LaBruce logra emular um clima mais romântico para a cena. Além disso, entre closes em caras de gozo e planos mais abertos, em que temos uma confusão que se forma uma massa homogênea de corpos, a montagem coloca planos com carnes de animais mortos sendo cortadas (primeiro uma carne vermelha, depois um frango, por fim um *doner kebab*). Elas entram por meio das mesmas fusões com LaBruce variou entre os planos da orgia, com isso, ele cria uma relação metonímica, colocando os corpos como carnes que acabam por ser consumidos – mesmo que sexualmente.



Figura 10: Cena final de *Up with dead people*

Além de conter certa dose de ironia, por algo particular desembocar em transformações sociais, pensar a revolução como uma orgia é algo na verdade bem pertinente, na visão de LaBruce. "O sexual também é político"³¹ escreve o diretor, dizendo retomar uma questão já posta por Godard (LaBruce, 2016, p.32).

Esse conceito é constantemente trabalhado na obra do diretor, por isso Medea é uma personagem de um perfil muito comum na sua filmografia. Ela é uma revolucionária sexual, que acredita que revolução deve se dar também no nível dos costumes. Além disso, no caso da pornografia homossexual, ele a entende como "a última expressão da visibilidade e identidade gay [...] o pornô era realmente uma forte declaração sobre ser gay sem remorsos" (LaBruce, 2016, p. 38)³², portanto realizar filmes com esses elementos reafirma o intuito transformador de sua obra.

Apesar do diretor trabalhar desde muito cedo em sua carreira com elementos pornográficos, ele é muito crítico ao gênero e considera grande parte das produções pornô como lixo, em parte pela exploração perpetrada por esse segmento da indústria, mas também pela forma acrítica com que os filmes do gênero conduzem as plateias (LaBruce, 2016). Isso é uma característica presente na própria gênese da indústria pornográfica, como explica Preciado:

Poderíamos dizer que o traço distintivo da pornografia (assim como outros gêneros, como a comédia ou o terror) é que a intenção visual é menos projetar que fazer introjetar; menos direcionadora e mais reativa. Ou seja, na pornografia, o corpo fica vulnerável à imagem (Preciado, 2016, p. 126).

LaBruce tenta subverter essas questões, um exemplo é ele orgulhar-se de uma crítica que o classificou como o "Brecht pornográfico" (LaBruce, 2016, p. 51). O sexo explícito da cena final, assim como em outros de seus filmes, é um exemplo de como o diretor tenta fazer o público entender os elementos pornográficos para além dos componentes erótico e sexual, como uma forma de reflexão, ao invés de apenas uma maneira de excitar as plateias, ou como

³¹ Tradução minha do trecho: "the sexual is also political."

³² Tradução minha do trecho: "the ultimate expression of gay visibility and gay identity. [...] porn was really a strong statement about being unapologetically gay".

ele define: "eu tento estimular o intelecto e a sexualidade " (LaBruce, 2016, p. 40)³³.

2.3. O ZUMBI OTTO

Otto é um falso-documentário dirigido pela cineasta-personagem Medea Yarn. Apesar de também ter partes fotografadas em preto e branco, o seu registro é diferente de *Up with dead people*, ele é colorido, com uma janela distinta. A decupagem busca emular os documentários, como pode ser visto nos pequenos trechos de animação e imagens de arquivo, ou na forma que são registrados os depoimentos (de Medea, Otto e Fritz), tomados num formato convencional de entrevista, com os entrevistados sentados em frente às projeções de imagens com temas bélicos.

A primeira cena do falso documentário de Medea é a que segue os créditos iniciais da obra de LaBruce. Um clichê do gênero de terror, a cena é um plano fixo em preto e branco que revela uma lápide, onde está escrito "Otto", pouco depois, uma mão emerge da terra e a seguir surge o corpo do protagonista saindo desengonçado. Em *off* Medea narra: "Era uma vez, um zumbi chamado Otto", enquanto as imagens apresentam o jovem zumbi andando pelo cemitério. Apesar da câmera estar no tripé, ela está em constante movimento como que procurando o protagonista.

A narração de Medea prossegue, caracterizando esse novo zumbi que surge, que ela classifica como um pouco mais evoluído com maior capacidade para raciocinar do que os que havia anteriormente (sem especificar se isso era no mundo diegético, ou nas suas referências cinematográficas).

³³ Tradução minha do trecho: "I try to stimulate the intellect and sexuality simultaneously".



Figura 11: Otto surge como um clichê

A voz de Medea acompanha toda a cena, porém temos uma pequena pausa nos planos que mostram Otto andando pelo cemitério, quando aparece uma rápida ilustração de como os zumbis adquiriram essa condição, através de uma "estranha forma de telepatia apenas compartilhada entre os mortos", ou seja, o legado dos primeiros zumbis foi passado apesar deles terem sido extintos.

Além da ilustração, vídeos de guerra, como planos com explosões de bombas e aviões militares, retirados de coberturas jornalísticas, retomam o que foi trabalhado no crédito inicial, e retratam o ataque que os zumbis sofreram quando do seu surgimento. Esses dois momentos de imagens de arquivo revelam a pretensão de fazer a narrativa de *Otto* parecer mais vinculada à linguagem documental, fazendo uso de recursos caros à linguagem não-ficcional para ilustrar os seus acontecimentos.

Depois desse breve interlúdio, volta-se a registrar Otto andando a esmo pelo cemitério e, depois por meio de uma fusão na montagem, o filme ganha cor, e o jovem zumbi continua vagando, mas agora por um campo amarelo. A voz de Otto agora surge em *off*; ela é menos articulada que a de Medea, além de contar com um sotaque diferente (característica emprestada do ator belga).

O protagonista relata não encontrar espaço na sociedade ("os vivos parecem todos a mesma pessoa para mim. E eu não gosto muito dessa pessoa"). Alguns planos subjetivos dele revelam o jeito como ele vê o mundo. Esses planos contam com filtros muito saturados em que predominam as cores rosa e azul, esses planos não se pretendem realistas, mas sim caracterizar e reforçar o deslocamento de Otto do mundo ao seu redor.



Figura 12: Visão subjetiva de Otto

Posteriormente, acompanhamos todo percurso de Otto até Berlim, sempre com seu caminhar com gestos altamente estilizados, mas que não o impede de conseguir uma carona com um casal de idosos. Nessa sequência, temos uma montagem em paralelo com Otto e o casal, que se incomoda com a aparência e mau-cheiro do jovem, com planos de Medea dando depoimentos sobre o que a impressionou quando conheceu o jovem zumbi. Sua fala em *off* entra nos planos da carona, ela diz que Otto "se encaixa no típico perfil pornô, garoto perdido, desajustado [...] que está disposto a qualquer coisa para sentir algo." Essas frases combinadas com a expressão de repulsa do casal idoso que deu carona ao jovem gera um efeito cômico, fato marcante no modo com que LaBruce lida com o caráter marginal de seus personagens.

Por meio de *fade out/fade in* Otto chega à cidade, ele aparece caminhando a noite num parque de diversões abandonado, quando Medea arremata: "Mas havia algo de diferente em Otto. Algo mais autêntico". Apesar de ver essa autenticidade, a dúvida sobre se Otto realmente é um zumbi, ou se é um jovem desajustado que se percebe como um permanece no filme e na diretora. Nas cenas em que Medea interage com Otto ela parece duvidar de tal condição, um exemplo disso é a cena em que ela faz o *casting* com o jovem.

Medea o entrevista no cenário dos depoimentos, com as projeções bélicas no segundo plano. Porém, diferentemente das cenas de entrevistas do falso documentário, nesta cena a diretora aparece em quadro com o entrevistado. As respostas do jovem causam algum desconforto nela, por ele manter-se sempre como zumbi. Otto fala em *off* os motivos que o levaram a participar do filme: ele precisava do dinheiro, afinal a rua era muito perigosa para um zumbi (ele toma contato com a produção do filme, através de um cartaz afixado num muro, que ele vê logo depois de fugir de quatro garotos que o agridem). Apesar do *off* expor às motivações de Otto, para a diretora ele é um ator encarnando o personagem, revelando que Medea não consegue entender as motivações dele. Contudo, esse não entendimento da condição de Otto não a impede de tornar-se uma espécie de mentora.

Otto consegue o "papel" e então a diretora apresenta a equipe do filme. A cena é construída com o testemunho dos dois pontos de vistas (de Medea e Otto), que se corroboram, gerando uma redundância, construída com a fala de Medea dentro do quadro, enquanto Otto relembra o mesmo acontecimento em *off*, revelador da intenção de LaBruce que os dois personagens são representações de uma mesma personalidade, alter-egos do diretor, como vimos ele apontar anteriormente.

A diretora pede para o outro ator, Fritz, ficar de olho em Otto, ela diz não acreditar que ele é um zumbi, que ele está apenas "vivendo o papel". Apesar de Medea não acreditar, a obra de LaBruce deixa em aberto a possibilidade de Otto ser um zumbi, uma vez que mesmo quando é retratado fora do filme diegético ele permanece nessa condição, como nas cenas em que é perseguido por uma gangue.

Inicia-se então o falso documentária com cenas em que Medea dirige Otto, acompanhada apenas por seu irmão e câmera, Adolf. A primeira

filmagem que vemos é o renascimento de Otto, que retoma a primeira cena depois dos créditos iniciais, mas agora temos a diretora em quadro dando instruções para o ator. Ela sugere uma série de significados ("Levante sua mão [do túmulo] como um protesto contra todas as injustiças perpetradas contra os iguais a você"). Segundo LaBruce são trechos inspirados na obra do filósofo Herbert Marcuse, e expõem a leitura de mundo e a metáfora que se pretende com o zumbi na obra. Porém, ao mesmo tempo em que revelam essas intenções, o contraste com a simples ação de Otto, ao sair meio desengonçado debaixo da terra, evidencia a distância entre os significados que Medea dá a essa metaforização, e o que Otto convive no seu cotidiano.

Outras cenas serão feitas com o mesmo procedimento. Uma delas num frigorífico, em que Otto come pedaços de frango cru, ou outra em um depósito de lixo, em que ele é coroado "Rei dos Zumbis". Com essas estratégias, a diretora glamouriza a situação marginal de Otto como se ele fosse uma declaração contra o mundo contemporâneo, enquanto ele se vê apenas como um jovem desajustado, que não encontra motivações e identificações na sociedade em que vive.

Depois de gravar a maior parte do filme com Medea, Otto decide não ir à última gravação, que é justamente a cena da orgia de *Up with dead people*. Ao invés disso, sai em busca de um rapaz com que ele tem uma série de lembranças – retratadas por meio de *flashbacks* – e uma sequência de fotos, que achou num livro velho de uma biblioteca. Ele chega a um colégio vazio e encontra esse menino. Essa cena é importante para revelar Otto como portador de alguma consciência, uma vez que se lembra do nome do ex-namorado, Widol, e tem um diálogo em que trocam algumas lembranças do passado, mesmo que cheias de elipses. O diálogo não se desenvolve muito (e iremos analisar melhor o seu significado no próximo capítulo), mas Widol lhe devolve um livro, *Almas Mortas*, de Gogol, e Otto segue seu caminho.

No trajeto ele encontra alguns meninos que tentam atacá-lo no momento em que na fuga achou o cartaz com anúncio do *casting* de *Up with dead people*. Dessa vez, porém, ele não tem a mesma sorte, e acaba ferido pelos agressores. O plano final da cena mostra Otto caído, e seu livro no chão, ensanguentado.

A partir disso temos o único momento (excetuando-se os *flashbacks*) em que vemos Otto não travestido de zumbi. Isso ocorre depois que Fritz o encontra ferido e o leva para casa. Enquanto Fritz cuida de suas feridas, os dois se deixam envolver pelo momento e acabando tendo uma relação sexual, que foge dos padrões dos filmes de LaBruce, uma vez que não tem sexo explícito, e se pretende mais romântica que pornográfica.

Nesse contexto, Otto é revelado sem a maquiagem, simbolizando o momento em que ele não mais se sente marginalizado, ou seja, um zumbi, pois encontrou em Fritz um parceiro. Porém, isso acaba no dia seguinte, quando Fritz acorda e do lado dele vemos apenas o desenho de uma lápide onde lê-se "RIP Otto".

Por meio de uma fusão temos um plano fixo em preto e branco, Otto entra em quadro e joga gasolina no próprio corpo. Segue-se um plano detalhe dele acendendo um palito de fósforo, e volta-se ao plano inicial, mas agora com o corpo sentado em chamas. A imagem remete à autoimolação do monge em Saigon, já comentada e presente na abertura do filme³⁴. Então, ouvimos o "corta!" dito por Medea, que entra em quadro, no mesmo enquadramento do plano inicial da sequência, e um pouco atrás a segue Otto. A diretora carrega um balde, e quando ela arremessa a água em direção ao corpo em chamas, corta-se para um outro plano, também fixo mas mais próximo e colorido em que se vê que tratar de um manequim sendo consumido pelo fogo.



Figura 13: Autoimolação de Otto

³⁴ Além da imagem do monge, LaBruce revela no áudio com comentários do DVD de *Otto; or, Up with dead people* que a cena é uma referência ao filme canadense *Act of the heart* (Paul Aumont, 1970).

Apesar de, no filme de Medea, Otto terminar se matando, sua jornada não termina assim, mas numa caminhada sem rumo numa estrada sem destino, com um arco-íris ao fundo, cujo simbolismo remete à causa LGBTQ+.

2.4. REFERÊNCIAS PARA *OTTO; OR, UP WITH DEAD PEOPLE*

Apesar de ser um filme de zumbis, LaBruce cita três filmes de terror como referência que não têm o personagem: *Night Tide* (Curtis Harrington, 1963), *Carnival of Souls* (Herk Harvey, 1962) e *Martin* (George Romero, 1977) (Abley, 2013, p.45).

Night Tide é protagonizado por Dennis Hopper, que interpreta Johnny Drake, um marinheiro que volta para os Estados Unidos e se apaixona por Mora, uma mulher que conhece num parque de diversões. Ela faz apresentações como uma sereia, e o relacionamento deles começa a se complicar, quando Johnny descobre que o comportamento errático e evasivo de Mora é fruto dela se achar verdadeiramente uma.

No fim do filme, a personagem morre por conta dessa confusão, que se descobre não se passar de trama criada pelo homem que a adotou, o capitão Samuel Murdock, que pretendia dessa forma mantê-la longe de outros homens.

Esse final, entretanto, não explica toda a história, pois assim como Mora, o personagem de Dennis Hopper também vê uma mulher de preto que a protagonista acreditava ser uma sereia que veio levá-la de volta ao seu mundo, e que o padrasto da heroína afirma desconhecer. Portanto, assim como no caso de Otto, a dúvida sobre a natureza da personagem permanece.

Carnival of Soul, por sua vez, começa com um acidente de carro e Mary Henry é a única das três mulheres no veículo que sobrevive. Logo em seguida ela se muda para outra cidade, onde será a nova organista da igreja. O problema começa já quando ela está no caminho da nova cidade, ao passar por um hotel abandonado: a personagem começa a ver fantasmas (que se assemelham imagneticamente aos zumbis).

A vida dela se desestrutura a partir dessas visões, resultando em um comportamento bipolar da personagem, que ninguém da nova cidade entende. No fim do filme, ela descobre que havia morrido no acidente da primeira cena,

e se entende como mais um fantasma. A história então pode ser lida como um delírio de alguém que estava entre a vida e a morte. Ou seja, ela estava condenada a ser uma desajustada naquela sociedade dos vivos, e apenas quando percebe seu lado marginal junto aos mortos e ao hotel abandonado é que o problema se resolve.

Apesar das semelhanças que podem ser traçadas nesses dois filmes com *Otto; or, Up with dead people*, é em *Martin* que notamos maiores pontos de contato. Se no filme de LaBruce temos um jovem zumbi que chega a uma nova cidade, e ao longo da obra não conseguimos ter a certeza se ele realmente é ou apenas se percebe como tal, o mesmo se dará na obra de George Romero, porém com um jovem vampiro.

Os dois filmes também trabalham com personagens mortos-vivos consagrados no filme de terror, e são obras que fogem aos padrões do gênero por problematizar a condição. Apesar de utilizarem-se de características tradicionais do gênero, eles não destacam o medo e o perigo decorrente dessas personagens, mas se debruçam principalmente sobre as dificuldades enfrentadas por esses personagens marginais. Do filme de Romero, LaBruce tomou também a estilização de cenas em *flashback* e a variação de registro entre colorido e preto e branco.

No início do filme, Martin está em um trem a caminho de Pittsburgh. No prólogo já conhecemos sua condição, quando ele ataca uma mulher no trem. Primeiro ele a dopa, e posteriormente, enquanto ela ainda dorme, ele abusa sexualmente dela. Por fim, ele a mata cortando o corpo dela e bebendo seu sangue. Outra semelhança entre as obras se faz pela presença do sangue no sexo, mas analisaremos essa questão em LaBruce no próximo capítulo.

Martin consegue se safar do crime e chega na nova cidade para viver com o seu tio, Cuda, e a filha dele, Christine. O tio é um homem já de certa idade e um católico fervoroso, que está sempre desconfiado de Martin, por várias vezes o reprimindo verbalmente (repetidamente ele o chama de "Nosferatu" e o considera uma desgraça para a família). Ele acredita absolutamente que o jovem é um vampiro, o que fica claro no diálogo com a filha, em que ele fala que Martin é o vampiro mais jovem da família, mas ainda tem outros dois parentes na mesma condição, e reforça o pedido para que mantenha distância de seu primo.

Nos dois filmes os gostos sexuais dos protagonistas não conseguem encontrar vazão na sociedade, o que acaba marginalizando-os e fazendo-os ter dificuldades em criar relacionamentos amorosos e sexuais. Otto só consegue se relacionar para além de relações superficiais (e no seu caso canibalísticas) na cena com Fritz. No caso de Martin, o vampiro revela para uma mulher casada que nunca teve relações sexuais "sem o sangue, com uma pessoa acordada". Depois de um longo jogo de sedução entre o casal, ele consegue consumir o ato sem ameaçar a vida da amante. Mas, ao contrário de Otto, que depois do sexo continua sua caminhada sem rumo numa estrada com o arco-íris, Martin encontra-se pleno em sua cama, quando Cuda enfia uma estaca em seu peito, por julgá-lo culpado pela morte da mulher.

O assassinato de Martin, a autoimolação intradieética de Otto, e seu fim fora do construído por Medea, revelam os diferentes destinos de populações marginalizadas. Na década de 1970, apesar de já existir o espírito da contracultura, Martin não consegue encontrar espaço na sua cidade provinciana, sendo oprimido pela família, até que está o elimina. No caso de Otto, Medea não consegue ver outro destino para o personagem frente às opressões da sociedade, que não o martírio; enquanto Otto, o autêntico desajustado já no século XXI, continua tocando sua vida, mesmo que à margem da sociedade.

Nos três filmes elencados por LaBruce como referência, encontramos protagonistas que são seres fantásticos, sem rumo, perdidos num mundo real que não compreende seus desejos – seja no caso da sereia (em *Night Tide*), do protagonista que vê mortos (em *Carnival of Souls*) ou do vampirismo (em *Martin*).

Além disso, também temos o tema da migração, espacialmente caro ao cinema de zumbi, mas que nos filmes referência para *Otto; or, Up with dead people* também estão presentes. Mas, nesses três filmes o personagem que migra é a representação de uma alteridade que chega a um novo espaço e encontra dificuldades em ser aceito. Em *Night Tide*, o comportamento errático de Christine é fruto dela não se considerar humana, mas sim sereia; em *Carnival of Souls* as intenções sexuais de Mary Henry se apresentam apenas quando ela está em estado sonambólico; e em *Martin*, o protagonista só consegue ter relações sexuais quando envolvem sangue e morte.

LaBruce considera esses três filmes de baixo orçamento exemplos de tom e humor (*tone and mood*) para *Otto*; or, *Up with dead people*, e, além disso, ele vê nessas obras

Filmes sobre um personagem monstruoso, que não se sabe ao certo se é realmente um monstro ou se é somente a percepção das pessoas da sua condição marginal como algo monstruoso (LaBruce, 2011)³⁵.

Em *Otto*, LaBruce encontra faz do zumbi a metaforização para o gay desajustado contemporâneo. Para entendermos melhor o porquê dessa analogia, que ainda será aprofundada no próximo capítulo, iremos agora proceder uma breve historiografia do zumbi do cinema, para ver como ele foi apropriado por LaBruce. Para isso, adotamos uma metodologia comparativa com os filmes paradigmáticos de George Romero com zumbis, já que ele é um outro cineasta que trabalhou o personagem de forma semelhante.

³⁵ Tradução minha do trecho: “films about some monstrous character who you not sure if know if it's meant to be really a monster or whether it is just people's perception of this outsider as something monstrous”. Comentário feito em entrevista filmada para o documentário *The advocate for fagdom* (Angélique Bosio, 2011).

2.5. BREVE HISTORIOGRAFIA DO FILME DE ZUMBI

Os filmes com zumbis irão começar a surgir somente a partir da década de 1930, apesar de personagens mortos-vivos já existirem com produções baseadas em histórias conhecidas, como *Drácula* e *Frankenstein*. Em parte, isso deve-se ao fato de o personagem ser mais recente no imaginário estadunidense, incorporado a partir da tradição vodu do Haiti.

A popularização de aspectos do vodu caribenho ocorreu a partir da ocupação militar do país por tropas dos Estados Unidos – ação que se inicia em 1915 e perdurará até 1934. A forma com que se deu esse contato deixou marcas no tratamento como se concebeu o personagem nesse primeiro momento.

O contato entre as duas culturas se deu nesse contexto, e as mentalidades da época tornaram ainda mais complicada a apropriação, pois se tratava das tradições do único país da América com a independência feita por uma rebelião de escravos, um país negro, que era assimilado militarmente por uma grande potência econômica e militar, que naquele momento, pré-Direitos Civis, era assumidamente racista e segregacionista (Leite Júnior, 2014, p.185).

Para além presença militar, o crescente interesse pela região desenvolveu uma literatura de viagem (Gomes, 2014), e obras como *The magic island* (1929), de William Seabrook, tornaram conhecido o vodu, e conseqüentemente o zumbi, pelo grande público dos Estados Unidos.

Apesar de ocorrer na chave do exótico, esse consumo abriu possibilidade para que elementos da cultura caribenha, como o zumbi, fossem trabalhados pela indústria cinematográfica. Nesse contexto é produzido *White Zombie* (Victor Halperin, 1931), uma produção independente baseada num livro, com Béla Lugosi no elenco, considerado o primeiro filme de zumbi (Gomes; Massarolo, 2013, p. 198). Como caracteriza Paula Gomes,

Os zumbis presentes na trama deste filme eram provenientes da mitologia do Haiti, que pregava a existência de mortos que eram ressuscitados por feiticeiros a fim de trabalharem como escravos para seus mestres. Este filme ditaria o tom das produções norte-americanas do gênero nas décadas de 1930 e 1940, em sua maioria filmes de terror de baixo orçamento, que representavam a cultura haitiana de forma pejorativa e preconceituosa (Gomes, 2014, p. 14).

Portanto, neste primeiro momento, o zumbi será uma representação da ameaça pela alteridade, retrato do medo do estrangeiro que assolava os

Estados Unidos no período entre-guerras. Nesse caso específico, as culturas caribenhas, em especial o vodu haitiano, representam o Outro, possibilitando também a leitura como um questionamento sobre a miscigenação, num momento que isso é importante para a sociedade norte-americana, em que é posto no papel de vilão esse estrangeiro místico que ameaça a sociedade branca hegemônica.

Até a década de 1960 filmes com zumbis serão produzidos ainda seguindo esse primeiro modelo, no qual as criaturas são frutos de uma feitiçaria realizada por um estrangeiro. A partir dessa década, em que uma série de lutas sociais estavam ocorrendo nos Estados Unidos, os filmes de terror passam a materializar uma série de questões internas ao país. *Night of the living dead* (George Romero, 1968) é o marco dessa mudança: se “antes de 1968 os zumbis geralmente eram mais negros do que brancos no cinema americano”³⁶ (Williams, 2003, p. 13), o filme de Romero irá alterar os paradigmas, ressignificando o personagem para uma problematização da sociedade norte-americana naquele momento.

2.6. ROMERO E LABRUCE: DO TERROR AO PORNÔ

George Romero iniciou a carreira produzindo e dirigindo comerciais e documentários esportivos, encontrou resistência em achar investidores para um filme que se passasse na sua cidade: Pittsburgh. Então veio a ideia de fazer algo inspirado em *I am a legend*, livro de Richard Matheson, atraindo dinheiro mais facilmente por se tratar de um filme de terror.

Com um forte cunho político, o diretor tinha a preocupação de realizar filmes que não fossem simples filmes de terror, mas queria tratar de temas que o incomodavam na sociedade da época, realizando em sua obra um “ataque satírico à sociedade norte-americana” (Williams, 2003, p. 5)³⁷.

A principal alteração do zumbi operada em *Night of the living dead* foi a retirada da posição de subserviência em que o personagem era colocado nos filmes. Agora, eles voltariam à vida sem estar sob algum feitiço externo, e sim

³⁶ Tradução minha do trecho: “prior to 1968, zombies were generally black rather than white in American cinema.”

³⁷ Tradução minha do trecho: “Romero often engages in a satirical attack on American society”.

como uma condição biológica, com um objetivo natural, uma vontade de sobreviver através da alimentação de carne humana. Essa mudança tirou os zumbis do papel de acessório, posto que anteriormente seguiam os comandos de um vilão maior, para se transformar no elemento determinante autônomo do terror do filme, conferindo-os o papel de antagonista e medo maior dos protagonistas do filme (Gomes; Massarolo, 2013, p. 201).

Sua obra tem uma série de filmes de zumbi, mas a sua trilogia original dos mortos, na qual se criou as bases do zumbi moderno cinematográfico, colocou no papel de protagonistas (únicos que mantêm um senso de humanidade e que conseguem enfrentar a situação sem se entregar à opressão dos outros vivos) representantes de segmentos marginalizados pela sociedade: em *Night of the living dead* esse papel é vivido por um negro; em *Dawn of the Dead* (1978) por um negro e por uma mulher; e, em *Day of the Dead* (1985) por uma mulher.

Para o crítico Robin Wood esses filmes estão

Entre os mais poderosos, fascinantes e complexos filmes de terror moderno [...] juntos, eles exigem um redefinição parcial dos princípios de acordo com o qual o gênero usualmente opera, e eles são mais distintos um do outro – nos personagens, no tom e no significado – do que se tem notado (2003, p.85)³⁸.

Os filmes expõem a desintegração da sociedade que se encontra confinada a espaços fechados, o que revela a nova dinâmica proposta em filmes de terror da época, em que o perigo não está no exterior, mas dentro da própria dimensão familiar. Na trilogia de Romero, os microcosmos da sociedade confinados aos espaços fechados são tão ou mais ameaçadores que os zumbis. Portanto, os filmes retratam essa impossibilidade de voltar à normalidade, uma vez que ela também não é interessante aos seus personagens no mundo pós-apocalíptico. Robin Wood escreve que a fácil identificação do terror com o público parte de sua forma simples: a normalidade é a ameaçada por um monstro (Wood, 2003), contudo, o que Romero evidencia é que tal normalidade também é extremamente opressiva.

³⁸ Tradução minha do trecho: "They are among the most powerful, fascinating and complex of modern horror films[...] together, they demand a partial redefinition of the principles according to which the genre usually operates, and they are more distinct from each other – in character, tone and meaning – than has been noted".

Para o presente trabalho, o segundo filme da trilogia, *Dawn of the dead* é mais relevante por ter personagens que podem ser entendidos como homossexuais. Além disso, a obra Romero irá se utilizar mais do humor e do *gore*, o que o aproxima mais da obra de Bruce LaBruce. No filme, quatro sobreviventes – um casal heterossexual tradicional e dois policiais que se conhecem brevemente no começo do filme – acabam por se refugiar num shopping (espaço metonímico da sociedade de consumo neoliberal dos anos 80).

Assim que eles chegam nesse espaço a viagem para, e eles começam a desfrutar do shopping, com a mulher sendo a única personagem crítica a tal postura. Eles então começam a matar os zumbis que tinham ocupado o shopping, para conseguir tomar conta de todo o espaço. O filme então começa a trabalhar os paralelos entre os vivos e os zumbis, de modo a retratar ambos como que reduzidos aos seus instintos mais primitivos, que se comportam igualmente inertes frente às atrações do shopping.

As relações entre os personagens também são bem marcadas e problematizadas no filme. Enquanto o casal mantém um relacionamento claro, em que o homem vai assumindo cada vez mais uma situação de domínio, com a mulher presa ao seu papel doméstico, os outros dois personagens não apresentam tal definição, seja verbal ou visualmente. Wood classifica essa relação como *buddy relationship*, e escreve que no filme:

Dawn of the dead explora (e explode) as duas relações de casais dominantes na nossa cultura e no seu cinema: o casal heterossexual (que se move inevitavelmente rumo ao casamento e aos papéis tradicionais de homem/mulher) e a relação de “camaradagem” com a sua evasiva negação da sexualidade (Wood, 2003, p.106)³⁹.

LaBruce assim como Romero pretende com os zumbis fazer uma reflexão sobre a sociedade. Em *Otto; or, Up with dead people*, o diretor utiliza-se desse personagem para retratar as crises da homossexualidade na sua sociedade, ele identifica, provocativamente como lhe é caro, similaridades entre a vivência LGBT+ as experiências do zumbi, como no caso de *Otto*, até

³⁹ Tradução minha do trecho: “Dawn explores (and explodes) the two dominant couple relationships of our cultura and its cinema: the heterossexual couple (moving inevitably toward marriage and its tradiotional male/female roles) and the male “buddy” relationship with its evasive denial of sexuality”.

por se tratarem de personagens marginalizados da sociedade com o personagem do monstro. Em entrevista, ele provoca que

se você nunca cruzou um parque ou banheiro público à noite para sexo gay, é muito parecido com *Noite dos Mortos* – figuras sombrias sonambólicas, partes do corpo aparente, gemidos. Então eu penso que eu representei essa realidade zumbi de maneira literal (LaBruce *apud* Abley, 2013, p.46)⁴⁰.

No filme de LaBruce o zumbi é protagonista, o que o tira da posição de monstro do filme (ou pelo menos retira sua carga negativa). Mesmo sem se tratar de um filme de terror, a obra do diretor canadense trabalha com uma série de elementos que remetem ao gênero, como o zumbi e sua sempre presente possibilidade de praticar o canibalismo.

Nesse caso, além da representação do consumo de pessoas em nossa sociedade, que nos filmes de Romero já ocorre, na obra de LaBruce esse consumo além de literal, será sexual. O cinema de terror tem o grande mérito de conseguir transmitir os medos e crises da sociedade em que é produzido, são como “pesadelos coletivos” (Wood, 2003, p.70). Assim, o zumbi gay de LaBruce é a representação da homofobia da sociedade contemporânea. No entanto, ao colocá-lo como protagonista revela-se a discordância do realizador do cânone do gênero, em que o monstro deve ser entendido como algo a ser temido.

LaBruce diz: “zumbis são normalmente conformistas, extremamente consumistas, comem todos as mesmas coisas, se encontram nos mesmos lugares, e agem parecido” (LaBruce *apud* Abley, 2013, p.46)⁴¹. Mas, tanto na obra de Romero quanto no filme de LaBruce, os cineastas utilizam-se do zumbi para criticar a sociedade de consumo, sendo eles apenas mais uma faceta das características já presentes no mundo dos vivos.

No caso dos filmes de Romero, a representação do zumbi pode ser lida sob dois aspectos. Primeiro, eles são os nossos próprios demônios, ou o “nosso próprio mal”⁴² (Romero *apud* Williams, 2011, p. 51), o que Wood

⁴⁰ Tradução minha do trecho: “if you’ve ever cruised a public park or a bath house at night for gay sex, it’s pretty much exactly like *Night of Living Dead* – somnambulistic shadow figures, disembodied body parts, grunting, groaning. So I just represented that zombie reality literally”.

⁴¹ Tradução minha do trecho: “Zombies are usually conformistas, the ultimate consumers, who all eat the same things, congregate at the same places, act the same”.

⁴² Tradução minha do trecho: “All the monsters we’ve created in the fiction [...] represent our own evil.”

classificou como “humanos reduzidos aos seus 'instintos' mais básicos”⁴³ (Wood, 2003, p. 289). Instintos que seriam “produtos do nosso condicionamento, e esses instintos residuais apresentados pelos zumbis são aqueles condicionados pela sociedade capitalista patriarcal” (Wood, 2003, p. 289). O segundo aspecto é de que se trata de uma metáfora das populações marginalizadas.

Em relação ao primeiro ponto, os zumbis de LaBruce diferem dos de Romero, pois apesar de ambos serem consumistas, os personagens do diretor canadense não são tão presos aos condicionamentos da sociedade hegemônica, o que é patente por terem uma (homo)sexualidade. A própria forma de transmissão da condição zumbi, que ocorre de maneira sexualizada é uma forma de elogio à anormalidade, ao desvio, uma exaltação do abjeto, para retomarmos o conceito de Kristeva.

Já no segundo ponto, Romero traz uma preocupação que é muito pouco presente em LaBruce. Em *Dawn of the dead* uma equipe da SWAT invade um prédio bastante precário, onde habitam populações hispânicas e negras. Williams afirma que os “zumbis se tornam um novo proletariado que ameaça a ordenação hierárquica da “ordem das coisas”⁴⁴ (Williams, 2003, p. 14). Já no diretor queer quase a totalidade de corpos zumbis são de homens brancos, revelando a pouca importância que o diretor dá a representar uma diversidade racial em seu filme.

Um comentário que podemos fazer, apesar de não se relacionar tanto com o tema central de nossa pesquisa, é que o retrato de populações que não estão inseridas no modelo eurocêntrico – a saber, branco e com valores cristãos e ocidentais – na obra de LaBruce resvala em preconceitos e estereótipos. O exemplo mais flagrante desse procedimento são os quatro jovens que atiram pedras em Otto. O grupo é formado por três jovens descendentes de turcos e um caucasiano. LaBruce comenta que queria de certa forma remeter às imagens icônicas de crianças palestinas atirando

⁴³ Tradução minha do trecho: “The zombies are human beings reduced to their residual ‘instincts’”.

⁴⁴ Tradução minha do trecho: “zombies become a new proletariat who threaten a hierarchically ordained ‘order of things’”.

pedras⁴⁵, porém ao perceber se notou que isso poderia soar preconceituoso, então colocaram um branco no grupo.

A ideia, apesar de certa forma utilizar-se de um procedimento camp, de se referir a uma determinada imagem retirando seu significado, não é um procedimento politicamente progressista, uma vez que identifica jovens de uma minoria marginalizada na Alemanha – e que não é a mesma dos palestinos que são árabes – com a homofobia. Os motivos religiosos até pode estar presentes na relação entre mulçumanos e homossexuais, mas que não representam a totalidade dessa comunidade, muito menos que a homofobia está circunscrita a essa. Para além disso, criar um paralelismo entre o ataque às populações LGBT+ ao ataque a um exercito ocupante de seu território nos parece muito complicado, uma vez que os oprimidos estão em posições diferentes em cada uma dessas ações.



Figura 14: A gangue que ataca Otto

Ainda assim os dois cineastas encontram algum ponto de contato. Romero e LaBruce trabalharam para subverter o gênero como estava estabelecido. Se Romero recolocou o zumbi na trama para retratar os marginalizados numa sociedade repressora, LaBruce eleva tal aposta trabalhando o zumbi como indivíduo: “Eu quis inverter o paradigma e fazer um zumbi que é um *outsider*, um solitário e um desajustado que tem uma aversão a comer carne humana pois ele era um vegetariano quando vivo” (LaBruce *apud* Abley, 2013, p.46).

Otto tem uma consciência de si e da sua condição zumbi, diferentemente da tradição dos zumbis do cinema, apesar de não se lembrar

⁴⁵ Comentário feito pelo diretor presente no DVD de *Otto; or, Up with dead people*.

de grande parte do seu passado. Porém, ao longo do filme ele só é percebido como zumbi quando visto dentro de uma narrativa – seja pela diretora, pela gangue homofóbica – o que revela certo fetiche da sociedade pelo monstro.

Em uma cena Otto vai a uma festa à fantasia com a temática zumbi e desperta o interesse de outro homem a partir da crença de seu parceiro de que ele é apenas mais um jovem fantasiado. Isso revela a aproximação que LaBruce faz do zumbi gay com o gay não-alienado da sua condição social, enquanto outros tentam apenas emular esse comportamento, mas não vivem entendem de verdade essa situação.

Como a cena revela, LaBruce é crítico não apenas à sociedade heteronormativa, mas também com a comunidade LGBTQ+, principalmente em como ela busca se integrar a essa sociedade que a marginaliza. A opinião do realizador quanto ao GLAAD (*Gay and Lesbian Alliance Against Defamation*), grupo que combate os estereótipos LGBTQ+ produzidos por Hollywood, demonstra essa posição:

Se Hollywood trata a homossexualidade como perturbadora ou perigosa ou extravagante ou trágica ou terrivelmente, terrivelmente decadente e estética (o que soa muito preciso para mim até agora), isso deve ser considerado como uma indicação do *zeitgeist* dominante, de como é geralmente percebida na cultura geral (LaBruce, 1996, p. 27)⁴⁶.

Se George Romero e outros cineastas da década de 1960 e 1970 alteraram o foco do filme de terror dos perigos externos que ameaçavam a sociedade americana para questões internas da própria sociedade, Bruce LaBruce por sua vez irá questionar não apenas essa sociedade, mas a reprodução de elementos da mesma estabelecidos no interior da comunidade LGBTQ+, num discurso que apenas quem faz parte desse panorama pode realizar.

Stuart Hall escreve em *Codificação/Decodificação* (2009) que a comunicação é formada por um circuito, que envolve emissor/mensagem/receptor. Ao contrário do que muitos pensam, esses três

⁴⁶ Tradução minha do trecho: “If Hollywood offers up homosexuality as disturbing or dangerous or flamboyant or tragic or terribly, terribly effete and aesthetic (sounds pretty accurate to me so far), then it should be regarded as an indication of the presiding zeitgeist, how it is generally perceived by the culture at large.”

elementos não têm uma relação linear, e muito menos momentos estanques, mas representam diferentes fases de um mesmo processo.

Ao produtor-codificador da mensagem, como Romero e LaBruce, cabe transformar conceitos em signos, que depois serão decompostos pelo decodificador-receptor. Portanto, a produção constrói a mensagem, porém o grau de simetria entre os dois lados “depende dos graus de identidade/não identidade entre os códigos” (Hall, p. 369, 2009).

Para o público apreender a mensagem, ele deve utilizar-se do seu conhecimento e de sua experiência para decodificar aquilo que lhe é transmitido. Apesar de interligadas, as duas fases do processo são relativamente autônomas, disso decorre a diferença entre os discursos dos dois cineastas. As questões e reflexões de Romero são diferentes das de LaBruce. Apesar do primeiro já contemplar relações homoafetivas em sua obra, não era sobre isso que se concentrava, mas sim no debate das opressões no interior da sociedade estadunidense (do qual a homofobia pode ser uma das facetas).

Com LaBruce e outros diretores queer, tanto contemporâneos quanto seus predecessores – aos quais nos dedicamos no primeiro capítulo – temos um encontro entre produtor do discurso e o seu público, que em grande parte também é formada por essas comunidades. Assim emissor e receptor partilham de vivências e dos códigos que derivam dessa experiência, o que resulta em filme nos quais os temas caros aos LGBTQ+ são tratados com uma linguagem familiar.

Essa busca por uma criação que refletisse o interior do grupo queer gerou uma busca por produção com linguagem diferente da praticada pelo cinema *mainstream*. Os filmes de LaBruce carregam uma forma experimental e problematizam sobre a definição de identidade de gênero, e se utilizam dos elementos consolidados no cinema de Hollywood justamente para questionar suas convenções. Enquanto nos filmes de Romero os protagonistas são os vivos que se assustam com essa cena, em LaBruce é o próprio zumbi, que já é protagonista do próprio filme diegético, então em *Otto* ele opera a identificação com o monstro/protagonista.

Essa posição parece confortável ao cineasta. Enquanto LaBruce aponta uma certa aceitação (e até glamourização da marginalidade), Romero buscava

a construção de uma nova sociedade a partir da desintegração da hierarquia social. A negação à sociedade hegemônica é percebida tanto na temática quanto na forma do filme. LaBruce em *Otto; or, Up with dead people* nos lembra a todo momento do caráter de construção do filme, na verdade ele até acaba por nos deixar perdidos nos níveis narrativos – podemos não saber quem é o enunciador do filme, mas na metalinguagem temos a certeza que nada ali é transparente ou natural.

Gayatri C. Spivak relembra que as narrativas são historicamente construídas e o procedimento autoral de LaBruce é uma forma das populações marginalizadas reivindicar a sua história (2004). Com isso cria-se uma breve rachadura na história como é contada, colocando-a dentro de parâmetros que são próximos à comunidade da qual LaBruce faz parte. Porém, se quem não pertence ao grupo não consegue de todo compreender tais representações, elas entram nas disputas culturais, realizando uma espécie de "pedagogia des(cons)trutiva" (Spivak, 2004, p. 204).

Ao lembrar do filme como construção cultural e jogar com a identidade de gênero, como que revelando que ela também é socialmente produzida, o diretor cria rachaduras num discurso hegemônico que se pretende transparente, ou seja, o discurso que estabelece “uma ordem cultural dominante, apesar de não ser unívoca nem incontestável” (Hall, 2009, p. 374).

De certa forma em *Otto*, LaBruce parece se contentar com as margens, espaço no qual não precisa se obedecer a certas normas sociais, desde que existam espaços periféricos em que possam viver alternativamente, mesmo que ainda tenha que se lutar por esse (pequeno) espaço. Contudo, se o discurso hegemônico é uma construção, assim como a identidade de gênero para Butler, ele acaba por se realizar performativamente, para também utilizar o termo da filósofa queer. Esse discurso que se quer dominante é repetido e construído ao longo do tempo, ou seja não é fechado, mas realizado através da reificação de atos e discursos “que buscam ativamente reforçar ou re-ferir um domínio semântico a outro e incluir e excluir itens dos conjuntos apropriados” (Hall, 2009, p.375).

Por isso, a postura de LaBruce, que se relaciona com sua origem de contestação, vinculado a sua origem punk, bem como ao caráter não-assimilacionista da política queer, num olhar mais descuidado pode ser

considerada conservadora, por não propor mudanças para além do seu espaço de atuação. Mas, num segundo momento, podemos refletir como sua obra não se forma dentro das referências estabelecidas dentro da sociedade hegemônica, ou que até se utiliza de referências dela, mas sempre as questionando e tentando subvertê-las.

Assim LaBruce aponta para novos caminhos e novas possibilidades de configuração tanto do cinema, quanto da sociedade. Sua obra cria visões que podem se tornar outras formas discursivas, que popularizem e contribuam com a visibilidade de populações marginalizadas – como já acontece, como a visibilidade de seus filmes e mesmo este texto revelam.

CAPÍTULO 3: A METÁFORA DO ZUMBI EM *OTTO; OR, UP WITH DEAD PEOPLE*

Neste capítulo faremos alguns apontamentos sobre possíveis leituras do zumbi em *Otto; or, Up with the dead people*. Ao longo de sua filmografia, LaBruce trabalhou com uma série de personagens-tipos – como, por exemplo, o casal formado pelo cabeleireiro homossexual e o neonazista em *No skin from my ass* (1991); o pornógrafo e o garoto de programa em *Hustler White* (1996); e os guerrilheiros revolucionários em *Raspberry Reich* (2004). O diretor utiliza-se deles para, além de provocar, criar novos significados. Portanto, quando o realizador trabalha o zumbi, podemos esperar que siga o mesmo procedimento.

Como vimos brevemente no capítulo anterior, o zumbi como uma metáfora não é algo que começa com LaBruce. Nos filmes dos Estados Unidos da década de 1930, o zumbi era a representação de um perigo externo, mais especificamente um Caribe exótico, com suas crenças, tradições e vodus. Com isso, a representação cinematográfica fazia coro às vozes contrárias à miscigenação, num momento anterior à luta pelos Direitos Civis.

Com *Night of the living dead* (George Romero, 1968), o personagem questiona o interior da sociedade estadunidense, representando as opressões internas do país. Neste momento, os zumbis formam uma massa homogênea, que ameaça os lares e a ordem estabelecida. Posteriormente, George Romero irá desenvolver os zumbis como diferentes atores sociais, processo que culminará no zumbi Bub, que aprende a manejar objetos em *Day of the dead* (1985).

Assim como Romero, LaBruce utiliza-se do personagem para empreender uma crítica social, realizando uma “metáfora da homossexualidade vista na forma de estigma social” (Gerace, 2015, p. 278). Para entendermos melhor quais os significados do zumbi gay e a metáfora empreendida por LaBruce, iremos primeiro nos aprofundar sobre o que é metáfora e como ela pode ser utilizada na leitura de uma obra cinematográfica.

3.1. SOBRE A METÁFORA CINEMATOGRAFICA

O termo metáfora vem do grego antigo e originalmente significava "transporte", "transposição", "mudança", mas desde que Aristóteles a pensou como "a designação de uma coisa mediante um nome que designa outra coisa" (Aristóteles, 2015, p. 169), diversos campos do conhecimento – como a linguística, a psicologia e a filosofia (Sardinha, 2007) – se debruçaram e acabaram por desenvolvê-la.

Antes de iniciarmos a nossa investigação das possíveis leituras metafóricas da obra de LaBruce, julgamos importante refletir sobre as críticas à ideia de metáfora cinematográfica, que em sua maioria têm como base a diferença entre a língua e o filme. Os que repudiam a ideia de metáfora nos filmes, o fazem por dois motivos principais: primeiro, a metáfora seria um procedimento apenas da esfera das palavras; segundo, como "a imagem fotográfica no filme é uma representação literal do objeto e dos eventos" (Whittock, 2009, p. 2)⁴⁷ ela faria parte do objeto, por isso não seria sua substituição de um elemento por outro.

Com relação à primeira ressalva, assim como Sardinha (2007), consideramos que a metáfora, mais que um procedimento linguístico presente na linguagem textual, é uma forma de estruturar o pensamento, uma maneira de pensar "que possuímos para criar novo conhecimento ou para dar conta de algo novo na ciência ou no cotidiano" (2007, p. 15).

Com relação à segunda crítica, ela tem como base a relação indicial estabelecida entre a imagem fotográfica (ontologicamente próxima à imagem cinematográfica) e a realidade. Porém, contestar a possibilidade de significados metafóricos nos filmes a partir da presença do real em sua imagem nos parece simplório.

Em seu texto *Ontologia da imagem fotográfica* (1983), André Bazin reflete sobre o realismo da fotografia e sentencia que ela veio para "libertar as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança" (1983, p. 124). Para o autor, a fotografia tem uma "objetividade essencial" (1983, p. 125), pois pela primeira

⁴⁷ Tradução minha do trecho: "the photographic image in film is a literal representation of object and events".

vez nada se interpõe entre o objeto inicial e sua representação a não ser uma máquina. Deste modo, se trata de um meio que trabalha “sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo” (Bazin, 1983, p. 125).

O cinema seria então a continuidade deste processo de produção de imagens que re-apresentem o mundo físico. Porém, por trás da objetividade fotográfica está um processo subjetivo, já que a câmera que retrata o objeto é operada por um ser humano que escolhe enquadramento, ângulo de câmera, luz, ou seja, uma pessoa faz escolhas de como operar esse sistema mecânico.

No caso do cinema, que Bazin acaba por diferenciar da fotografia por formar uma linguagem (1983), os elementos da construção ficam ainda mais aparentes. Possivelmente o exemplo mais patente dessa construção é a montagem, porque com ela se torna evidente como o realizador altera o fluxo imagético. Ela

é o momento em que é posto em xeque a “semelhança” da representação em relação ao mundo real visível e, mais decisivamente ainda, é o momento da implosão da objetividade contida na indexalidade da imagem (Xavier, 2005, p. 18).

Se por um lado a montagem expande as possibilidades artísticas da nova arte, por outro acarreta uma “descontinuidade elementar” (Xavier, 2005, p. 24), que se almejou suavizar. Para isso desenvolve-se estratégias para que o corte fosse entendido mais naturalmente pelo público. Esse desenvolvimento da linguagem cinematográfica demonstra que o cinema reflete a realidade não apenas pelo caráter indicial de sua imagem, mas também por meio de sua linguagem, que desenvolveu uma série de mecanismos a fim de facilitar o processo de identificação, de modo que o espectador não percebesse seu caráter de construção.

Além disso, o fato de muitos elementos diegéticos não estarem presentes no momento da captação das imagens, sendo produtos unicamente da construção fílmica, como por exemplo os efeitos de cor (como aqueles utilizados nos planos subjetivos de Otto), ou os sons (não apenas os que remetem às percepções dos personagens, como os chiados e a música, mas mesmo aqueles que se pretendem naturalistas, mas são colocados na pós-produção) revelam que os traços de realidade presentes no cinema não estão apenas em seu valor indicial.

Assim como a metáfora se realiza na riqueza de possibilidades da língua, na qual uma palavra pode ter diversas leituras, o significado da obra cinematográfica é "governada em grande medida pela relação entre o que é filmado e como é apresentado" (Whittock, 2009, p. 34)⁴⁸, ou seja não está apenas na imagem gravada no fotograma, mas em diferentes elementos que se articulam no filme.

O crítico literário Trevor Whittock ao analisar a possibilidade de metáfora cinematográfica, indica que mais do que uma figura de linguagem presente no texto, ela também está no próprio processo de criação artística. Para ele,

O artista não pode comunicar sua visão, na verdade, na maioria das vezes não consegue nem mesmo chegar a ela, sem um meio – seja por palavras, pinturas ou imagens audiovisuais dos filmes – e dispositivos que o meio faz possível. A fabricação artística que utiliza esse meio seria impenetrável, no entanto, a menos que a própria mente do espectador seja capaz de processos mentais análogos aos do artista (Whittock, 2009, p. 25)⁴⁹.

O autor, retomando conceitos do crítico literário anglo-saxão I. A. Richards, irá pensar a metáfora por meio de três elementos principais: teor (*tenor*), que se refere à porção não-metafórica da expressão; veículo (*vehicle*), que diz respeito à parte metaforizada; e tensão (*tension*), que é a relação entre os dois pólos da expressão (Whittock, 2009), pois quando realizamos uma metáfora os significados de cada porção são imediatamente alterados.

Segundo a teoria da interação, desenvolvida por Max Black a partir das ideias de I. A. Richards, não há similaridade preexistente entre os pólos da metáfora, somente a partir dela é que criamos "mentalmente um sistema de relações onde não havia nenhum" (Sardinha, 2007, p. 29). A tensão seria essa relação entre os dois pólos da metáfora, que afeta os sentidos estabelecidos dos termos e cria novos sentidos a partir da junção deles na metáfora.

No caso do filme em que centramos nossa pesquisa, desenvolvemos duas possibilidades de leituras metafóricas para o zumbi de Bruce LaBruce: o zumbi como metáfora para o queer e o zumbi como metáfora da Aids. Sobre

⁴⁸ Tradução minha do trecho: "will be governed to a considerable degree by the relationship between that which is shot and how it is presented".

⁴⁹ Tradução minha do trecho: "The artist cannot communicate his vision, indeed most commonly could not even arrive at it, without a medium - whether it be words, paints, or the audiovisual images of film - and devices the medium makes possible. The artistic fabrication utilizing that medium would be uninterpretable, however, unless the spectator's own mind were capable of mental processes analogous to those of the artist".

esses casos iremos nos aprofundar a seguir, mas neste momento consideramos importante reforçar nossa hipótese que toma o zumbi como teor, enquanto o queer e a Aids seriam os veículos propostos na obra do diretor canadense.

Este capítulo se dedicará especialmente a analisar a tensão presente entre os termos dessas metáforas, porque quando posicionamos o zumbi de LaBruce como o queer, isso altera tanto a configuração do zumbi, que agora carrega elementos do queer, não sendo mais o personagem como tínhamos na tradição cinematográfica (e como buscamos elaborar no segundo capítulo), bem como modifica os significados do gênero queer, uma vez que esse também ganha características do zumbi. A partir da reflexão sobre esses novos significados podemos elaborar sobre o que LaBruce pretende ao utilizar o zumbi dentro de um contexto queer.

Em *Otto; or, Up With dead people*, LaBruce centraliza sua narrativa em um protagonista marginal, recorrendo a uma série de referências que dialogam com variadas perspectivas caras às questões de sua geração, como a teoria e a política queer, bem como as repercussões da epidemia de Aids. Para isso, ele recorre à metáfora por ela ser útil no processo de dissolver "nossas noções fixadas para produzir novas ideias" (Whittock, 2009, p. 8)⁵⁰, o que está de acordo com sua sensibilidade e ideologia.

Agora que refletimos um pouco sobre a metáfora e seu papel, que em nosso entendimento supera o de um recurso presente na linguagem textual e representa um importante mecanismo mental do ser humano, partiremos para a análise de como esses elementos estão presentes no filme em que concentramos a pesquisa. Assim, veremos como através do zumbi, LaBruce tensiona diferentes significados, das populações LGBTQ+ e das fobias por elas representadas frente à sociedade heteronormativa.

3.2. METÁFORA DO QUEER

Trabalhamos anteriormente a teoria queer e vimos que ela se desenvolveu como forma de afirmação. Neste capítulo, vamos analisar como

⁵⁰ Tradução minha do trecho: "dissolves our fixed notions in order to produce fresh insights".

LaBruce associa o zumbi aos elementos do pensamento queer e, no processo, consequentemente, altera os significados, tanto do zumbi como do queer.

Uma ressalva que julgamos importante fazer neste momento, é que quando propomos a metáfora do zumbi como queer em *Otto; or, up, with dead people*, estamos nos referindo não à teoria queer, mas a queer enquanto identidade de gênero (mesmo que ele se pretenda um não-gênero, por não querer representar uma identificação dentro do contexto binário de gênero instituído, mas uma forma de apontar para uma série de identidades não-conformadas). Para a leitura do zumbi do filme de LaBruce como queer, precisamos entender como *Otto*, e também os zumbis do filme intradigético de Medea Yarn, revelam as divisões dentro da comunidade LGBTQ+.

O medo da sociedade frente ao zumbi deriva dele representar uma quebra da ordem estabelecida. No caso de LaBruce, o fato do zumbi ter uma orientação sexual desviante, evidencia a discussão sobre a ameaça gerada pelas sexualidades não-normalizadas. Contudo, como no filme há homossexuais que não são zumbis, e também não sofrem ataques, pode-se concluir que a fúria dos homofóbicos é direcionada preferencialmente aos homossexuais que são zumbis.

Porém, o medo está presente nessa sociedade e um exemplo é a primeira cena do filme intradieético *Up with dead people*. Em seu plano inicial, Fritz anda apressadamente com a ajuda de uma bengala e com uma fisionomia grave, quando é apresentado o crédito inicial do filme, em que se lê *Up with dead people* e “um filme de Medea Yarn”⁵¹.

O personagem irá cruzar com três pessoas no caminho até sua casa. A primeira é um jovem que se assemelha a um zumbi e que anda na direção de Fritz ele se assusta, mas após titubear por um instante, segue caminhando. A decupagem é um plano e contraplano entre os dois, mas depois que Fritz volta a caminhar corta-se para um plano mais aberto em que o jovem não está mais, o que pode ter uma leitura de que o jovem se trata mais de um medo que está presente na mente do personagem.

Quando o jovem desaparece, Fritz se vê refletido em uma vitrine, e percebe que está pálido, com uma fisionomia que se aproximada do zumbi. O

⁵¹ Tradução minha do trecho: “a movie by Medea Yarn”.

personagem então pega um frasco de remédios, mas acaba por deixá-lo cair. Quando ele está agachado recolhendo as pílulas, ele avista uma segunda pessoa que o assusta. Agora é um senhor mais idoso, que, assim como ele, usa uma bengala. Fritz se esconde, e o senhor passa por ele.

Já em frente ao seu prédio, Fritz se depara com a terceira pessoa, que é uma mulher que veste uma burca. Ele de novo se esconde, e num plano geral ela passa por ele, sem que os dois tenham nenhuma interação.

Na cena, a decupagem participa da tensão em que vive o personagem, os planos têm enquadramentos inclinados, transmitindo uma sensação de estranhamento. O registro é em preto e branco, com uma música grave, trabalhando com o clichê da música instrumental clássica de filme de suspense.

Como Fritz se sente ameaçado por personagens tão dispares podemos entender seu medo como fruto de uma fobia social disseminada e latente direcionada aos homossexuais, já que ele não é um zumbi, mas também se sente ameaçado. Porém, no decorrer do filme a violência física apenas se voltará contra os zumbis, apenas eles serão ao longo do filme vítimas de ataques.



Figura 15: Fritz e os personagens que cruzam com ele na primeira cena do filme de Medea

Apesar dessa ameaça aos zumbis, Otto, o único zumbi legítimo da obra, nunca se apresenta como um perigo à sociedade – pelo menos, para ninguém que esteja fora dos seus encontros sexuais. Em um primeiro momento nem carne humana ele consome, tem até mesmo dificuldade em comer animais mortos, nojo que ele acredita ser motivado por em vida ter sido vegetariano.

Mesmo os zumbis da obra intradigética de Medea Yarn são relativamente inofensivos, pois os heterossexuais só são atacados como resposta, depois que Maximilian é assassinado por uma gangue homofóbica. Ainda assim, num primeiro momento Fritz recruta seu exército zumbi entre homossexuais, que estavam à procura de parceiros sexuais em lugares desertos.

LaBruce evidencia a diferenciação presente na obra entre os homossexuais e os zumbis, o que revela que a crítica do diretor não está voltada apenas à sociedade heteronormativa, mas também à comunidade LGBT+. Um exemplo disso é a incapacidade das pessoas que se relacionam com Otto, em o reconhecerem como um zumbi autêntico (seja Medea, o ex-namorado ou o rapaz que ele conhece do lado de fora da boate *Flesh*). Isso é o retrato da falta de empatia e do preconceito dentro da própria comunidade, que o diretor canadense também irá trabalhar em seu filme.

Na cena do reencontro de Otto e o seu ex-namorado, Widol, esse descreve Otto como gótico, ou seja, para ele, o protagonista se produziu de forma a identificar-se com um determinado grupo. A mesma percepção tem Medea, que pensa Otto como um ator desempenhando um papel. Porém, mesmo em cenas fora da intradiegeese de Medea, Otto permanece como um zumbi, o que nos leva a crer que seja um autêntico zumbi.

Essa confusão pode ser causada porque a performance de gênero guarda semelhanças com a atuação dramática, porém, diferentemente dessa, é realizada inconscientemente. Como proposta por Butler, a performatividade depende de atos que são desempenhados num espaço público, mas diferem da atuação teatral que se realiza em um espaço determinado, com participantes e público preparados para percebê-la como ficção. Por outro lado, a performatividade de gênero é uma condição que precede os indivíduos e que eles apenas continuam a desempenhar, como define a autora: na

performatividade de gênero "os atores já estão sempre no palco" (Butler, 2011, p. 80).

Independentemente da questão biológica, pode-se afirmar que o protagonista desempenha performativamente seu papel de zumbi, já que seus atos, gestos e desejos são os dos não-mortos. Quando o protagonista se apresenta como tal, ele reproduz o processo de produção de gênero, pois os "autores do gênero perdem a consciência de sua própria ficção" (Butler, 2011, p. 74) e seus atos formam sua identidade. Conforme Otto se assemelha fisicamente a um zumbi, se move como um, cheira como um, e se identifica a todo momento como tal, independentemente se ele é realmente um zumbi, ou apenas se percebe como tal, esses elementos acabam por forjar a sua identidade.

Como vimos no primeiro capítulo, para alguns autores como Butler o gênero é constituído culturalmente, desenvolvendo-se em um momento histórico, não ocorrendo de modo cumulativo e linear, mas em um processo de constante formação, num "processo que provoca desarranjos e desajustes" (Louro, 2015, p. 13). Esse processo deixa suas marcas como a estilização dos corpos (Butler, 2011, p. 70), portanto a reflexão sobre o corpo de Otto possibilitará ponderar sobre os seus significados, e o modo como o zumbi de LaBruce encarna um gênero desviante, alternativo ao modelo binário.

O corpo do protagonista é marcado pela sua condição de não-morto, ele foge aos padrões culturalmente instituídos de gênero, e quebra a divisão binária em vários níveis, por se tratar de um zumbi colocando-se fora até mesmo da dicotomia entre vivos e mortos. A aproximação com uma forma de se produzir é aparente na maquiagem, um tanto quanto tosca que se aproxima dos zumbis de *Night of the living dead*, mas com uma maior estilização.



Figura 16: O estilo deliberado de Otto

Otto caminha com dificuldade, não dorme ou fala direito, come qualquer alimento que encontra pelo caminho e cheira mal. Contudo, ele foge do estereótipo zumbi por ter uma sexualidade e uma identidade. Portanto, ele não é um

típico corpo zumbi abjeto. [...] Mais descolado e chapado do que em decomposição, ele parece mais com um estilo cultivado e deliberado do que aquele arquetípico cadáver em decomposição. Na verdade, ele tem a estética adolescente emo chapado (Elliott-Smith, 2014, p. 148)⁵².

Os gêneros não-estabelecidos como o do protagonista apresentam-se em corpos também desviantes, e carregam significados culturais diversos, com o qual empreendem-se alternativas aos "gêneros discretos", como Butler (2011) se refere aos gêneros aceitos na sociedade. Porém, esse processo não ocorre de maneira tranquila.

Essa representação alternativa gera consequências punitivas, ou como aponta Butler: "aqueles que não conseguem fazer o seu gênero corretamente são regularmente punidos" (2011, p. 73). As agressões físicas são apenas a forma de punição mais visível sofrida por uma grande quantidade de LGBT+ pelo mundo e também por Otto. Mas o silenciamento e a negação de sua condição são do mesmo modo violências às quais os homossexuais estão mais suscetíveis.

Alguns veem Otto como um possível esquizofrênico (Oliveira, 2011). Mesmo que discordemos dessa leitura patologizante, devemos nos dedicar um

⁵² Tradução minha do trecho: "Otto is not the typical abject corpse zombie. [...] More coolly wasted than decomposing, his look strikes one as more of a cultivated, deliberate style than that of archetypal rotting cadaver. Indeed, his wasted emo-teen aesthetic."

pouco a essa leitura, afinal o próprio LaBruce não rechaça a possibilidade, deixando em aberto a real existência de zumbis no filme:

Eu estava falando que com Otto, que é sobre um jovem que é um zumbi real, ou um jovem estragado, sem teto, mentalmente doente com uma desordem alimentar que pensa que é um zumbi (LaBruce apud Abley, 2013, p. 45).⁵³

A declaração de LaBruce, apesar de característica de sua verve provocativa, contribui com uma leitura mais aberta de sua obra. Ela inaugura possibilidade para a negação da condição de Otto, e pode ser entendida como uma forma de apagamento de sua condição.

O gênero se forma dialeticamente, composto por uma dimensão individual e outra coletiva: de um lado, os gestos e o modo de viver de Otto fazem dele um zumbi; do outro, essa condição é socialmente compartilhada, gerando repercussão social, que deve reconhecer tal condição. Quando o diretor problematiza se Otto é um zumbi, assim como o fez Medea, eles deslegitimam a condição do jovem.

A performatividade de gênero dos zumbis de LaBruce guarda um certo paralelismo com a da travesti. Elliott chega a classificar o protagonista como um zumbi *drag*, que se torna um "método de performance de gênero que destaca o humor do sujeito gay masculino, se não uma ansiedade, uma negociação idealizada com um tropos de masculinidade"⁵⁴ (2014, p. 148).

Sobre a travesti, Butler escreve que a encenação de gêneros não-discretos pode receber dois tipos de resposta. Na primeira, quando a travesti está no palco, a plateia pode achar a apresentação ótima, mas isso só acontece porque a apresentação tem um lugar definido e está fora do mundo real. Quando a travesti migra para a vida cotidiana, tem-se a segunda reação, que é a censura, quando não uma agressão física. Tende-se a negar a aparência de gênero dela, por vezes a estratégia utilizada é tentar identificá-la com um dos gêneros discretos, como quem diz que é apenas um homem se fazendo de mulher (Butler, 2011).

⁵³ Tradução minha do trecho: "I was riffing on that with Otto, which is about a boy who is either a real zombie or just a screwed up, homeless, mentally ill kid with an eating disorder who thinks he's a zombie."

⁵⁴ Tradução minha do trecho: "method of gender performance that highlights the gay male subject's humorous, if anxious, negotiation with idealized masculine gender tropes."

O mesmo procedimento é realizado por Medea com Otto. O jovem passa na seleção de elenco, até motiva a diretora a produzir um documentário sobre ele, mas isso não a impede de identificá-lo como apenas um ator que não sai do personagem. Porém, se ela não consegue entender a condição dele, por outro lado não deixa de participar, mesmo que não intencionalmente, da construção de Otto como zumbi. Por meio de sua direção, Otto continua praticando as ações de acordo com o que se espera de um morto-vivo, assim como ele já realiza fora das gravações. Ao encenar com ele, a diretora acaba por reproduzir e estimular a sua construção de gênero.

Um exemplo de como a direção de Medea colabora com a construção performativa de Otto pode ser vista na cena do supermercado. Ela é realizada dentro do mesmo registro do filme intradieético da diretora, em preto e branco e com trilha sonora que acompanha o protagonista desde a sua caminhada na rua nos planos anteriores. Nela, o jovem zumbi para junto à prateleira de carnes do supermercado e começa a mexer nos produtos, até que é interrompido por uma menina, que o encara enquanto come um chocolate. Medea entra em quadro e expulsa a criança, com direito a um tapa na cara, falando que ela está arruinando sua filmagem.

A diretora então manda o câmera continuar rodando, e volta-se para instruir Otto sobre como ele deve atuar. Enquanto o jovem zumbi continua a comer um pedaço de carne crua, ela diz: "Quero que você se concentre em carne. Porque o mundo é carne! Nós somos carne". Com isso, Medea ensina a Otto como agir e pensar para parecer um zumbi, apesar de ele já estar desempenhando independentemente da sua instrução. Ou seja, apesar de não acreditar que ele é um zumbi, se isso for a identidade de gênero dele, Medea ajuda-o a construí-la através de instruções.

Como vimos em capítulo anterior, LaBruce coloca Otto como seu alterego da juventude e Medea como seu alterego cineasta. Nas cenas em que a diretora aconselha o protagonista em como atuar até em cenas fora do filme intradieético, podemos pensar que, na verdade o que temos é um LaBruce – já diretor queer com certo prestígio – poeticamente ajudando a sua versão jovem, que ainda não formou completamente sua identidade enquanto queer.

A jornada de Otto é de autoconhecimento, que se assemelha à do diretor que saiu do interior do Canadá para cursar a faculdade e passou a ter

uma vivência LGBTQ+ quando se mudou para Toronto. Talvez por isso LaBruce se sinta compelido a dar um final feliz para Otto, terminando o filme na noite dele com Fritz⁵⁵, mas ele contém esse impulso e mantém o personagem em sua jornada de descoberta, afinal o protagonista deve descobrir por si a sua identidade.

Com a evolução do filme, sua construção ganha mais nível enunciativo quando já não se consegue distinguir o que faz parte de cada filme. A estrutura em diversas camadas narrativas como proposta pelo diretor torna-se mais confusa, podendo-se pensar na possibilidade que Otto também é uma criação de Medea, portanto o filme *Otto* seria um falso documentário mesmo na obra intradieética.

Ao trabalhar a metalinguagem, e confundir o público sobre quem produz o discurso, LaBruce expõe o artifício da construção cinematográfica, e revela que Medea não conhece toda a complexidade da situação. Assim como Butler aponta que ocorre quando se "enquadra o enquadramento", os sujeitos que realizam tal recorte acabam expostos à crítica:

questionar a moldura significa mostrar que ela nunca conteve de fato a cena a que se propunha ilustrar, que já havia algo de fora, que tornava o próprio sentido de dentro possível, reconhecível (Butler, 2016, p. 23).

Desse modo, Medea também pode ser incluída nas críticas às opressões sofridas pelos zumbis. A autorreferência e a metalinguagem são elementos presentes na filmografia de LaBruce, que os utiliza como forma de criar o distanciamento. Um exemplo é a constante ratificação do caráter metalinguístico do filme com que o diretor acaba por propor uma reflexão sobre o papel que Otto desempenha e sua correspondência no mundo contemporâneo.

Para isso, LaBruce remete às referências dos filmes de terror, como nas cenas em que Otto vaga pelo cemitério e depois pelas ruas. A imagem em preto e branco, com o zumbi caminhando entre as lápides remetem ao icônico filme de zumbi *Night of the living dead*. Outro momento a referência é a outro personagem morto-vivo marcante do cinema, Nosferatu. O diretor emula o

⁵⁵ LaBruce revela essa intenção nos comentários que compõem os extras do DVD de *Otto*; or, *Up with dead people*.

trecho do filme de F. W. Murnau, imitando até o azul da imagem com que o cinema da época tentava mimetizar a noite.



Figura 17: Frames de *Nosferatu* e *Night of the living dead* (esq.) e de *Otto* (dir.)

Com a estilização fílmica e de identidade de gênero a partir de uma figura com grande tradição dentro de um subgênero cinematográfico, LaBruce questiona as convenções, tanto cinematográficas como sociais. Assim como a travesti que com sua performance de gênero desafia a separação entre aparência e realidade, a performance de Otto e a forma com que o filme é estruturado tornam as divisões da obra confusas. LaBruce utiliza-se do zumbi para embaralhar as dicotomias e revelar que o monstro representado em *Otto* é uma expressão de sua identidade tão legítima como qualquer outra.

Se interpretarmos o zumbi de LaBruce como metáfora do queer, o casal formado por Otto e Widol representa os dois lados possíveis para o jovem homossexual. Otto é o retrato de uma homossexualidade "não-conformada" (Elliott, 2008), sem interesse em ser assimilado e reproduzir os padrões dessa sociedade, enquanto Widol é o jovem gay que consegue/quer participar da sociedade.

De um lado, Otto não encontra seu espaço no mundo e por isso vaga em busca de algum lugar em que se sinta confortável. Ele sempre desperta alguma reação nas pessoas que cruzam com ele, seja de interesse (da diretora e do rapaz da festa fantasia) ou de repulsa (do casal de idosos no carro e das pessoas no metrô que se incomodam com seu cheiro). Por sua vez, Widol é uma pessoa comum, um jovem homossexual que se encontra integrado à sociedade, podendo andar pelas ruas sem ser incomodado por gangues que caçam zumbis ou pessoas que se incomodam com sua aparência.



Figura 18: Os vivos reagindo a Otto

Isso revela que certos corpos são aceitos (Widol) enquanto outros causam repulsa (Otto). Os não-integrados se tornam corpos precários, para tomar o termo que Butler utiliza ao refletir acerca do luto em situações de guerra, que evidencia como um lado pode ser destruído sem gerar comoção. A estes não se autoriza o reconhecimento como seres humanos por serem considerados destrutíveis, se trata de populações que podem ser sacrificadas, não contando com toda a rede de proteção do Estado, pois também representam uma ameaça a ele (Butler, 2016).

Esses elementos fazem parte do zumbi e de Otto, uma população não amparada, com corpos precários (que tem no corpo em decomposição do zumbi uma grande representação). Portanto, para Otto, não existe outra saída além da morte ou continuar procurando um espaço em que seja aceito, e, ao continuar seu caminho como zumbi, ele reafirma a sua condição.

3.3. METÁFORA DA AIDS

Agora iremos analisar o zumbi em *Otto; or, Up with dead people* como representação da Aids, que é a segunda possibilidade de metáfora que apontamos. Essa aproximação pode ser considerada mais direta do que a hipótese anterior, uma vez que seria a substituição de uma enfermidade por outra, ambas ainda similares por terem uma origem viral, que é como se pensa a condição zumbi desde *Night of the living dead*.

Nesse contexto, o diálogo entre Otto e seu ex-namorado, Widol, também é revelador. Durante o filme temos uma série de pequenos *flashbacks* do passado do casal, mas na cena, que ocorre já na parte final do filme, temos um pequeno acesso ao passado do protagonista, além das únicas (e poucas) pistas sobre a transformação.

Da conversa entre os dois, conseguimos apreender que eles terminaram o relacionamento depois que Otto contraiu uma doença e foi para o hospital. Nesse momento de dificuldade, como Widol “nunca se deu bem com gente doente”, acabou por abandonar o protagonista. Interessante notar que desse diálogo podemos deduzir que não foi essa doença que fez Otto um zumbi, pelo menos não biologicamente. Isso porque os dois classificam a doença do protagonista como uma “desordem da alma”, e o ex-namorado se surpreende com o novo visual do protagonista, portanto o estilo de Otto não é fruto da enfermidade de que resultou a separação.

A princípio, a decupagem da cena é composta por um plano e contraplano clássico, com câmera fixa e sempre quem fala aparece enquadrado. Porém, com o avanço do diálogo, LaBruce faz uso da tela dividida, o *split screen*, e por vezes vemos Otto dos dois lados da tela, olhando para direções opostas, como se estivesse dos dois lados do diálogo. A conversa também é sempre acompanhada por um som, parecido com um ruído de estática de TV mal sintonizada, que por vezes encobre a fala de Widol, impossibilitando a compreensão de suas frases.



Figura 19: Encontro de Otto e Widol

A primeira frase que não conseguimos compreender é seguida pelo ex-namorado falando: “nos conhecemos nesse banco”. Com ela imaginamos que a vontade de Otto ir àquele lugar não era despropositada, mas mesmo que inconsciente representava um retorno a um local que lhe é caro, revelando uma consciência que não é usual nos zumbis do cinema.

A decupagem e o diálogo da cena reforçam a impressão de isolamento do protagonista, que não parece relacionar-se com o mundo exterior, e apenas ouve e repete o seu interlocutor. Além disso, eles expõem a fragmentação e a não-narratividade características do new queer cinema, apontadas como um reflexo da Aids (Pearl, 2004).



Figura 20: Split screen da cena do encontro de Otto e Widol

Em *Otto; or, Up with dead people*, ao LaBruce não permitir que ouçamos de Widol a doença que acometeu o protagonista, ele reforça a sombra da Aids. Como já vimos no primeiro capítulo, a doença influenciou a geração do diretor, e sobre a leitura do zumbi como uma pessoa vivendo com HIV nessa cena, ele comenta que

a gente descobre que Otto estava doente, e imagino que como subtexto você pode achar que ele era também HIV positivo. Mas eu não queria articular isso completamente, mas conheço gays que foram abandonados por amigos e namorados nessas condições. Então tem esse subtexto. (LaBruce, 2008)⁵⁶

Esse subtexto é muito caro à geração de LaBruce, mas talvez hoje em dia não tenhamos a dimensão devastadora da epidemia da Aids, pois como aponta Emerson da Cruz Inácio os discursos sobre a doença no começo do século XXI estão de certa forma eclipsados (Inácio, 2016). Apenas como contextualização: nos primeiros 5 anos da Aids, havia mais de 20 mil americanos diagnosticados com HIV positivo e 11 mil já haviam morrido apenas no Estados Unidos (Watney, 1996, p. 8). Tal número é ainda mais marcante para os LGBT+, pois a doença atingiu primeiro algumas

⁵⁶ Comentário presente nos extras do DVD de *Otto; or, Up with dead people*.

comunidades, que eram mais vulneráveis e que já sofriam com estigma, a saber: os negros, os usuários de drogas intravenosas e os homens gays.

A sombra da doença nos zumbis de LaBruce parece criar fissuras nessa configuração contemporânea que entende a Aids como uma doença controlada, e portanto não desperta mais pânico na sociedade. Os zumbis gays do diretor relembram a origem da enfermidade, que se formou no imaginário como uma doença social.

A discriminação contra segmentos da sociedade mais afetados por ela acabou por criar a categoria de "grupo de risco", formado por pessoas com comportamentos desviantes. Rosana de Lima Soares aponta que a criação do conceito de "grupo de risco" deu-se, num primeiro momento, como forma de "tranquilizar a sociedade: se você não fosse gay, drogado, promíscuo, estaria salvo" (Soares, 2001, p. 83). Porém, como vimos no primeiro capítulo, essa medida resultou num processo em que a sociedade passou a ver a doença como uma "extensão simbólica" dessas populações (Watney, 1996, p. 8).

Os segmentos que compunham o grupo de risco foram estigmatizados e seus comportamentos tomados como irresponsáveis. A situação foi agravada pelo fato da transmissão da Aids ocorrer também sexualmente, assim, por extensão, os HIV positivos foram associados à perversão sexual, aumentando sua culpabilidade (Sontag, 1989, p. 32), como se fosse uma opção individual ser infectado.

A culpabilidade gerou a impossibilidade de se verbalizar o que aconteceu, um silenciamento que faz parte de um panorama em que temas relativos à sexualidade em nossa sociedade encontram-se em uma espécie de zona proibida, um repertório que forma um "mundo dos não-ditos" (Soares, 2001, p. 91). O diálogo de Otto e Widol é um retrato disso, e revela como o protagonista não consegue (re)construir sua própria história, que permanece difusa e cheia de elipses. Ou seja, Otto não consegue identificar como chegou nessa posição marginal, bem como refletir sobre a sua condição zumbi.

Em outra cena de *Otto; or, Up with dead people*, o protagonista anda à noite, até que avista zumbis em frente a uma discoteca (com o sugestivo nome de *Flesh*). Depois ele se dá conta de que na verdade eram apenas de pessoas

arrumadas para uma festa à fantasia com temática zumbi. Enquanto o protagonista está parado perto da saída é abordado por um homem saindo do local que elogia a “fantasia” de Otto. Por falar de modo tão articulado entendemos que não se trata de um autêntico zumbi, mas alguém fantasiado para a festa. Ele recomenda que Otto não entre na festa, porque em suas palavras o lugar “está morto”, e em vez disso sugere irem para a casa dele.

O diálogo revela o quão difícil é identificar alguém como pertencente a um grupo muito marginalizado da sociedade. Mesmo as pessoas que têm simpatia pelo zumbi, como o jovem da festa à fantasia, que até queria emular a condição zumbi, ou mesmo Medea, que acolhe Otto e produz um filme sobre ele, não entendem o protagonista como um zumbi legítimo. O outro só é desejável dentro da performance, pois se fosse tomado como legítimo o interesse poderia ser interdito, porque seria como ter interesse por algo abjeto. Encarado como uma performance consciente, Otto pode ser apreciado, assim o zumbi (aqui representando o Outro) continua distante da pessoa integrada à sociedade.

A política dos grupos de riscos ajudou a transformar o HIV positivo em poluidor da sociedade contemporânea. Como apontamos, ela ratificou uma cisão, de um lado a alteridade teria comportamentos impróprios enquanto de outro a sociedade normalizada/heteronormativa estaria segura. Contudo, quando os casos de Aids começaram a se espalhar para além dos segmentos identificados como suscetíveis, chegando às mulheres e crianças, essa política serviu para disseminar o pânico.

Nesse contexto, a doença estabeleceu-se no imaginário coletivo como “sinônimo de medo, vergonha e pecado” (Soares, 2001, p. 85). Porém, o medo e a vergonha não impedem de a doença exercer um certo fascínio, assim como é exibido no encontro de Otto com o rapaz da boate *Flesh*. Depois dos dois terem uma relação sexual, o parceiro aparece com as tripas de fora, coberto por sangue, transformado em morto-vivo. Ele que não acreditava que Otto era um zumbi, após a relação sexual que, para o zumbi de LaBruce é uma forma de consumo literal do parceiro, também se torna um morto-vivo. Contudo, ao invés de se chocar com a nova condição, o jovem parece ter se encontrado na

nova identidade, e segue interessado no protagonista, propondo até um novo encontro.



Figura 21: Otto depois de transformar o amante em zumbi

A morte e o sexo têm uma relação de fascínio, que por vezes é transferida para as doenças por elas lembrarem as pessoas da finitude da vida. No século XIX, os românticos tornaram a tuberculose um estilo de vida, com o visual do tuberculoso tornando-se sensual. Uma série de características do doente criavam certo mistério que acabaram por transformar essa doença, e até o falecimento decorrente dela, em uma questão estética, algo com certo glamour. Começou-se a conferir sentidos afrodisíacos à tuberculose, enquanto que o enfermo ganhava "extraordinários poderes de sedução" (Sontag, 1984, p. 19).

Assim como no caso da tuberculose, a Aids e o câncer têm seus significados transferidos para os seus portadores. Susan Sontag analisou como a sociedade se relaciona com essas duas últimas e chegou a conclusão que ambas são carregadas de simbolismo por conta do medo que despertam. Como resposta os doentes recebem da sociedade um tratamento punitivo, que se origina no fato de que

Qualquer doença encarada como mistério e temida de modo muito agudo será tida como moralmente senão literalmente, contagiosa. [...] O contato com uma pessoa acometida por doença tida como misteriosa malignidade afigura-se inevitavelmente como uma transgressão ou, pior, como a violação de um tabu. Os próprios nomes dessas doenças são tidos como possuidores de um poder mágico (Sontag, 1984, p.10).

A doença de Otto também recebe o tratamento de mistério, seu nome nunca é revelado, mas pode-se afirmar que se trata de mais uma doença que representa um tabu social, e por isso deve permanecer como não-dita. Otto seria então a corporificação da fobia social frente a uma doença que se entende como desvio moral, um dos elementos que nos leva a relacioná-la com a Aids.

Os significados e estigmas da Aids foram transferidos para o indivíduo HIV positivo, resultando na marginalização do paciente, com a criação dos já comentados grupos de risco, e acabou por criar um desejo de isolamento dessas pessoas. Porém, como ressalta Soares, "grupos humanos não vivem isolados, nem são imóveis" (Soares, 2001, p. 84).

Otto e os zumbis rompem seu isolamento, afinal são figuras que têm na errância uma de suas características principais. Eles vagam sem saber por que, como num desejo de sobrevivência, ou uma "pulsão migratória", que Maffesoli designa como uma eterna migração, um constante desejo de evasão na pós-modernidade (Maffesoli, 2001). No caso dos zumbis de LaBruce essa questão torna-se ainda mais premente pelo fato do protagonista ser um zumbi que foge das questões com sua família e ex-namorado, se diferenciando do personagem como consolidado no cinema de gênero, que não tem esse grau de subjetividade.

Assim como o HIV positivo, Otto é vítima das teorias que acabam por difundir uma visão moralista, que culpabilizam indivíduos por suas infecções. LaBruce subverte o moralismo que estigmatiza os pacientes, tornando Otto e sua infecção um ser indivisível. Se sua condição é de fundo biológico ou psicológico, isso se torna irrelevante, porque seu corpo, e por extensão Otto, é o retrato de sua condição.

Assim, apenas por existir Otto já é um ato político, uma resposta à marginalização ao mundo que o condena. Com ele o diretor quis retratar alguém que não se encontra na sociedade forjada num paradigma consumista (LaBruce, 2016, p. 30), mas que não tem chance de se esconder ou passar despercebido pois seu corpo o expõe como não-normalizado. Na filmografia de LaBruce, o sexo é político e a constante presença de sangue nas cenas de sexo é outro elemento do filme que pode ser tomado como uma referência à Aids.

Em *Otto; or, Up with dead people* o sexo não é limpo e asséptico, afinal como vimos, para os zumbis ele é também uma forma de consumo de corpos. Otto devora seus parceiros, e disso decorre a constante presença de fluídos, incluído o sangue, que é forma de contaminação viral, tanto no caso do HIV, quanto do zumbi.

O sangue, repleto de simbolismos em nossa cultura, está presente em outro morto-vivo consolidado em nossa cultura e no cinema: o vampiro. Porém, apesar de a partir de *Night of the living dead* a contaminação dos dois se dar de maneira semelhante, o sangue não participa da tradição dos filmes de zumbi como algo afrodisíaco, já que eles são constituídos no cinema como seres deserotizados (Leite Júnior, 2014). Isso em parte será subvertido por LaBruce, pois seus zumbis terão uma (homo)sexualidade e os simbolismos do sangue irão surgir.

Enquanto os vampiros são atraídos pelo sangue, os zumbis da tradição cinematográfica não têm uma relação especial com ele, sendo apenas algo necessário no seu processo de consumo. Assim, no caso do vampiro, o sangue é a vida que ele toma de sua vítima, enquanto para Otto, ele é apenas um resquício do processo de conversão, que para o zumbi de LaBruce se confunde com o próprio ato sexual.

Porém, se a relação dos zumbis do cineasta canadense com o sangue não é desenvolvida por uma necessidade do personagem, estabelece-se o vínculo na relação com o espectador. Por meio do *gore*, com o sangue e as vísceras da pessoa consumida em evidência, o diretor distancia o espectador daquilo que toma como comum numa cena de sexo, mesmo que no cinema pornô.

O sangue em LaBruce remete aos riscos das relações sexuais. Rosana Soares, sobre a proximidade entre morte e o sexo, escreve que o

ser humano constitui-se como um ser pela falta. O real é sempre ausente. Vive-se em função de desejos, demandas, daquilo que não está. [...] O ser humano só deixa de desejar – de querer o algo a mais – , quando morre. O sexo, e sua consumação no orgasmo, é o que de mais próximo há da morte - aquela sensação ainda que fugaz de que se está completo (no outro) (Soares, 2001, p. 90).

Otto e os zumbis são não-mortos, um não-ser em que a subjetividade está ausente. Quando o jovem que Otto conheceu na *Flesh* se relaciona e

continua interessado depois de consumido sexualmente, o faz porque é nesse momento que encontra a plenitude através da morte, ou da não-morte, como é a condição de Otto. Contudo, para o protagonista do filme, essas relações errantes não surtem efeito, uma vez que elas não fazem parte do desejo dele – já que ele não os têm, e encontrou sua satisfação nesse vazio.

Otto já está completo, por ser um não-morto, ele não procura um outro sentido para a existência. Ele é um personagem que ao longo do filme se constitui na falta de qualquer motivação, exceção feita aos *flashbacks* e a cena em que ele e Fritz mantêm uma relação sexual é o único momento, em que o protagonista encontra completude no outro.

A intimidade daquele momento retira Otto de sua condição e é justamente a cena em que o vemos sem ser zumbi. Porém, a promessa de redenção se mostra falsa, pois como apontou Soares, esse momento é fugaz, e depois Otto segue o seu caminho, voltando à condição de morto, como ele evidencia no bilhete com a mensagem “RIP Otto” que ele deixa para o parceiro.



Figura 22: R.I.P. Otto

A Aids foi tomada como "a materialização dessa sexualidade que mata. Em seu caso, literalmente" (Soares, 2001, p. 91), e o zumbi de LaBruce é a corporificação dessa metáfora. Otto, assim como a linguagem fragmentada do filme, carrega as marcas – tanto em seu corpo, como em sua psique – das novas mentalidades formadas a partir do contexto da epidemia de Aids, doença que alterou padrões de comportamentos e repensou concepções de mundo (Soares, 2001).

Otto é a caracterização da Aids, representação de um mundo alterado por uma doença que significou uma série de estigmas para um grupo vulnerável. Com a metaforização da doença no zumbi, LaBruce chama a atenção para o pânico gerado na sociedade a partir da imputação de simbolismos à doença, e questiona como sobreviver prazerosamente num mundo em que as estruturas sociais ajudam a proteger uma normalidade opressora.

Neste capítulo, procuramos analisar duas hipóteses de significação do zumbi de LaBruce em *Otto; or, Up with dead people*. Porém, não julgamos ter esgotado as possibilidades de leitura, até porque, como vimos, a metáfora não tem vínculos entre seus elementos como algo dado, mas é algo construído. Então, supomos que um mesmo teor encontre diversas possibilidades de veículos, assim como foi proposto.

Quando tomamos o zumbi como queer ou materialização da Aids, conferimos ao personagem dois sentidos próximos entre si, pois as duas leituras têm veículos que se envolvem. Isso porque quando surgiu a Aids, ela acabou por reafirmar preconceitos contra populações que eram especialmente vulneráveis ao vírus. Como resposta, essas comunidades articularam uma ação política, calcada numa teoria de afirmação – a teoria queer – como forma de se contrapor ao cenário conservador que as estigmatizava.

Começamos este capítulo trabalhando a questão da metáfora, e assim o fizemos por acreditar que ela faz parte de um processo mental inerente ao ser humano e que ao buscar decompor os significados da obra de LaBruce nesses termos conseguiríamos refletir sobre como ele articula artisticamente a sua visão de mundo.

Trevor Whittock lista seis motivos principais para o uso da metáfora, seriam eles: decoração, efeito emocional, concisão, nomear o não-nomeado, nomear o inominável e, por fim, provocar a criatividade dos leitores (Whittock, 2009). Acreditamos que todos estes elementos se apresentam em *Otto; or, Up with dead people*. Porém, consideramos que dois motivos são mais prementes para o presente trabalho, seriam eles: os de nomear o não-nomeado e nomear o inominável.

No primeiro caso, a condição zumbi na obra de LaBruce, como vimos aqui, percorre trajeto análogo ao da apropriação da palavra *queer*, que

originalmente era uma ofensa e foi transformada numa forma de afirmação pelos alvos da ofensa. O zumbi é um personagem marginalizado e condenado a não encontrar seu espaço, sempre vagando entre locais sem encontrar rumo. LaBruce ao colocar o queer como zumbi evita denominações de identidade de gênero específico, podendo o personagem representar uma sexualidade desviante de modo mais livre e fluído, o que de certa forma é representação do desejo inicial da teoria queer: romper com os modelos binários instituídos.

O zumbi é a projeção dessa nova sociedade que em *Otto; or, Up with dead people* não precisou de um apocalipse para se realizar (até porque ela não difere tanto da nossa). A revolução sexual proposta por LaBruce, e presente na diegese do filme, ocorre por meio dos corpos e sexualidades desviantes que se contrapõem à configuração social hegemônica.

No período de emergência da epidemia de Aids o "apocalipse passou a ser um evento que está e não está acontecendo" (Sontag, 1989, p.104), ou seja, a mudança de mentalidades ocasionada pela doença foi um processo que não ocorreu com uma cisão drástica, como se coloca usualmente quando se quer pensar numa mudança de hábitos. A sociedade do filme de LaBruce não é muito diferente da nossa, revelando que a mudança e o futuro serão construído por mudanças constantes e individuais. O zumbi assim é o retrato de um porvir, algo que está em processo e ainda não foi realizado completamente.

Já no segundo caso, a experiência do queer também se encontra presente na impossibilidade de não-nomear a sua condição, mas a Aids também participa desse aspecto, pois por muito tempo não se a nomeava, sendo considerada algo que apenas dizia respeito às populações que seriam merecedoras. Simon Watney relata sua experiência quando nos primeiros momentos da epidemia da Aids, em 1986, um amigo HIV positivo faleceu. No funeral "nenhuma menção à Aids foi feita" (1996, p. 7)⁵⁷, tornou-se então mais uma vítima de uma doença não especificada.

LaBruce volta-se para esse cenário ao nunca deixar claro qual a doença e a condição de Otto, com isso a obra acaba por tornar-se menos datada,

⁵⁷ Tradução minha do trecho "no mention was made of Aids".

possibilitando representar diversas condições, viabilizando inclusive se referir tanto a uma condição física, quanto psicológica.

O diretor transforma com Otto a morte numa condição desejável, uma vez que é representação de uma condição marginalizada que não se pretende integrada. A epidemia zumbi ajuda a iluminar questões problemáticas da alteridade, que se encontram reprimidas, assim como

as metáforas modernas sugerem um profundo desequilíbrio entre o indivíduo e a sociedade concebida como o adversário do indivíduo. As metáforas da doença são usadas para julgar a sociedade, não como desequilibrada, mas como repressiva (Sontag, 1984, p. 92).

Desde a trilogia de George Romero o cinema de zumbi tem, como uma de suas características, os finais revelarem a impossibilidade do retorno às concepções sociais pré-apocalípticas. Os sobreviventes das novas sociedades diegéticas entendem a antiga dinâmica social como algo extremamente repressivo (Wood, 2003). A negação a esse retorno em *Otto; or, Up with dead people*, ocorre de maneira um pouco diferente, uma vez que não houve o surgimento de uma nova sociedade, mas apenas pequenas mudanças ocasionadas pelo surgimento dos zumbis.

Otto e os zumbis de LaBruce são análogos às pessoas das comunidades LGBTQ+ nos primeiros momentos da epidemia de Aids. Ambos se apresentam como formas de reafirmação de identidades desviantes, que não se desculpam e não se arrependem por seu comportamento não-normalizado, e que não buscam na sociedade que os marginaliza uma forma de legitimação.

Por isso, colocamos o zumbi como materialização da Aids e do queer para leituras possíveis para a criação de LaBruce. Nesse processo, o diretor canadense reposiciona o monstro como algo que pode estar ocorrendo nesse momento em nossa sociedade, bem como subverte o queer e a Aids, não retirando os estigmas colocados pela sociedade heteronormativa, mas conferindo a essa condição marginal uma grande dignidade.

CONCLUSÃO

Com esta pesquisa procuramos conhecer mais sobre Bruce LaBruce, um diretor atento às questões do seu tempo e de seu grupo identitário. Debruçamo-nos especialmente sobre os zumbis presentes em seu filme *Otto; or, Up with dead people* (2008) para analisar como o diretor utiliza o personagem para refletir sobre questões já caras à sua filmografia, como identidade de gênero e convenções cinematográficas.

LaBruce faz parte de um grupo de realizadores queer que trouxe dilemas e estilos de vida divergentes para o cinema sem, porém, buscar adequar-se aos padrões estabelecidos. Sua geração foi influenciada pela produção teórica feminista que resultou na construção da teoria queer, que surgiu em parte como resposta ao recrudescimento dos preconceitos contra os LGBT+ no período da emergência da epidemia de Aids. Nesse momento a teoria queer se torna então ao mesmo tempo resultado e produtora de uma nova sensibilidade, dotada de corpos e sexualidades divergentes, que não pretendem ser assimiladas.

Essa nova sensibilidade irá resultar numa nova produção cinematográfica, na qual diretores como LaBruce irão reproduzir diferentes afetos, aliando múltiplas influências, provenientes tanto do cinema clássico de Hollywood, quanto do cinema *underground* estadunidense (Rich, 2015). No caso do diretor canadense, ele ainda se utilizará enormemente do cinema pornô, por considerá-lo uma forma transgressora de arte.

O new queer cinema pode ser considerado o primeiro momento em que essa nova sensibilidade ganhou as telas, e embora produzido décadas depois, *Otto; or, Up with dead people* ainda guarda semelhanças temáticas e estilísticas com as obras daquele período. Nele, pela primeira vez, LaBruce trabalha com o zumbi e a partir de Otto e dos outros mortos-vivos do filme, o realizador debruça-se sobre a experiência de personagens marginalizados, bem como a construção de sexualidades desviantes.

Quando estabelecemos esta pesquisa, queríamos indagar por quê LaBruce achou interessante utilizar-se do zumbi dentro de sua produção, que é marcadamente voltada às questões queer. O trabalho iniciou-se com a

formação de um panorama sobre essa teoria e abordou como o diretor retrabalhou suas questões, relacionando-as com o punk e o pornô.

Posteriormente, apesar da ressalva de que é difícil definir um cânone para o gênero (Gomes, 2014), buscamos caracterizar o zumbi gay de LaBruce. Ele difere do zumbi tradicional do cinema principalmente por ser dotado de uma consciência e sexualidade. O diretor não foi o primeiro realizador a trabalhar com a figura do zumbi para empreender uma reflexão política neste aspecto. George Romero é um nome fundamental. Porém, diferentemente deste, LaBruce posiciona o zumbi como protagonista da trama.

Desta forma, LaBruce altera o foco narrativo e cria uma relação de empatia com o personagem que usualmente, nos filmes, significa uma ameaça à comunidade em que se refugiam os vivos. Como pontua Robin Wood (2003), os monstros no cinema de terror são representações dos desviantes que ameaçam a normalidade. Se no caso da obra de Romero essa alteridade aterrorizadora é representada por uma massa disforme no interior da sociedade estadunidense, na obra de LaBruce ela traz consigo traços identitários, além de não causar uma ameaça física real.

O levantamento teórico em conjunto com a caracterização do zumbi trouxeram elementos que balizaram nossa hipótese para os significados do personagem no filme. Com isso, desenvolvemos duas possibilidades de leituras metafóricas para o zumbi gay de LaBruce: o zumbi como representação do queer e o zumbi como corporificação da Aids.

Com relação à primeira possibilidade, o zumbi aproxima-se do queer em *Otto; or, Up with dead people* por sua identificação ocorrer performativamente, ou seja, o zumbi, nesta obra, é fruto de uma construção social ao invés de uma condição biológica (como ocorria por exemplo nos filmes de Romero). Além disso, as trajetórias do protagonista zumbi relacionam-se à formação de identidades das populações LGBTQ+.

LaBruce criou seu filme em torno de dois personagens, que remetem a diferentes momentos de sua vida: Medea Yarn é um alterego dele enquanto diretor; e Otto, por sua vez, faz referência ao período em que o diretor ainda formava sua identidade (LaBruce, 2013). Portanto, assim como no processo de apropriação do termo queer pelas populações que eram ofendidas por ele

(Case, 1991), LaBruce toma características abjetas do zumbi para representar o jovem LGBT+.

Já na segunda hipótese, em que aproximamos o zumbi da Aids, a proposta é mais do que uma mera substituição de enfermidades. Otto é a corporificação da Aids, ele não apenas é a sua doença, mas o retrato dos estigmas e preconceitos advindos dela. Desta forma o diretor relembra os preconceitos originados com a doença, mas que hoje encontram-se mais latentes.

Ao não nomear a doença, LaBruce atribui a enfermidade de Otto a uma condição atemporal, podendo ser relacionada a qualquer enfermidade que provoque uma estigmatização dos indivíduos afetados. Assim o diretor busca retomar a experiência daquele tempo, bem como as questões e reflexões trazidas naquele período.

As narrativas são historicamente construídas e o procedimento autoral de LaBruce é uma forma das populações marginalizadas reivindicarem a sua história. Gayatri C. Spivak escreve que a leitura da história é um procedimento pelo qual se tira de uma narrativa anônima elementos para a construção da nossa própria trajetória (2004).

O que LaBruce e outros diretores queer realizam com suas obras é a apropriação de diversas narrativas consolidadas, para assim produzir a sua história e linguagem, formando o que a autora classifica como um "*self* representativo" de acordo com a sua própria experiência (Spivak, 2004, p. 188).

Com sua filmografia, LaBruce reelabora sua história enquanto LGBT+ para um público da mesma comunidade e que por isso tem questões semelhantes. Além disso, ele o faz por meio de símbolos compartilhados por essa comunidade, e que constroem narrativas que não se pretendem ser integradas a um modelo estético e moral normalizado. Com isso, posturas e práticas desviantes não serão julgadas como ocorre no cinema mais industrializado.

Enquanto a narrativa hegemônica marginaliza posturas não-normalizadas, LaBruce busca rerepresentar a história de seu grupo identitário, trazendo sua visão. Assim, o diretor, que nunca pretendeu ser integrado a um modelo, seja no aspecto de normalização de identidade de gênero, seja quanto

à produção cinematográfica, acaba por criar rachaduras dentro da narrativa hegemônica, com a apresentação de afetos e corpos diversos.

O zumbi de LaBruce, que tem em Otto seu maior representante, corporifica um sentido para uma nova existência. Assim como Inácio (2016, p. 182) aproxima a experiência do HIV positivo à do protagonista de *A metamorfose*, de Franz Kafka, podemos criar paralelos entre esse enfermo e os zumbis do diretor queer, que têm suas características monstruosas e abjetas ressignificadas de modo a se transformarem em uma experiência de emancipação e liberdade.

Com isso cria-se uma breve rachadura na história tal como é contada, colocando-a dentro de parâmetros que são próximos à comunidade da qual LaBruce faz parte. Isso pode ser constatado pela maior aceitação de filmes com temáticas LGBTQ+ em festivais de cinema (mesmo os que não são destinados exclusivamente esse segmento). Mesmo que LaBruce não pretenda ser assimilado e produzir um cinema nos padrões dos grandes estúdios, a repercussão e orçamentos cada vez maiores com que tem trabalhado já revelam que aos poucos sua narrativa, e de grande parte do grupo queer que começou a produzir com ele encontra cada vez maior respaldo e reconhecimento da sociedade.

Porém, assim como o zumbi deve continuar caminhando à procura de seu lugar, assim o diretor deve continuar fazendo sua obra marginal, pois sempre haverá novas hegemonias a serem confrontadas. Os filmes de LaBruce, assim como o seu zumbi são interessantes na medida em que apresentam representações de vozes fortes dissonantes. Portanto, continuar à margem é sua trajetória.

Por fim, consideramos ter conseguido trabalhar uma série de elementos pertinentes à representação do zumbi em *Otto; or, Up with dead people*, de modo a trazer alguma compreensão de como se deu essa aproximação do zumbi com o universo queer do diretor Bruce LaBruce.



Figura 23: Otto buscando novo destino

REFERÊNCIAS

- AARON, Michele. **New Queer Cinema: An introduction**. In: AARON, Michele. *New Queer Cinema: A critical reader*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2004.
- ABLEY, Sean. **Out in the dark: interviews with gay Horror Filmmakers, Actors and Authors**. Nova Jérsei: Lethe Press Maple Shade, 2013.
- ABREU, Nuno Cesar. **O Olhar Pornô: A Representação do Obsceno no Cinema e no Vídeo**. Campinas: Mercado das Letras, 1996.
- ARAUJO, T. B. **Cinema Queer: O que é isso companheir@s?**. In: *Fazendo Gênero 10: Desafios Atuais dos Feminismos*, 2013, Florianópolis. Seminário Internacional *Fazendo Gênero 10: Desafios Atuais dos Feminismos*. Florianópolis, 2013. v. 1. p. 1-10.
- ARAUJO, T. B. **Cinema Queer: O que é isso companheir@s?**. In: *Fazendo Gênero 10: Desafios Atuais dos Feminismos*, 2013, Florianópolis. Seminário Internacional *Fazendo Gênero 10: Desafios Atuais dos Feminismos*. Florianópolis, 2013. v. 1. p. 1-10.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAZIN, André. **Ontologia da imagem fotográfica**. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal – Embrafilmes, 1983.
- BESSA, Karla. **“Um teto por si mesma”:** multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-queer. In: *ArtCultura: Revista de história, cultura e arte*. Uberlândia: EDUFU. Jan-jun. 2015 V.17. n.30. p.67-85. Uberlândia.
- BESSA, Karla. **Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade**. In: *Cadernos Pagu 28*, Campinas, 2007, janeiro-junho. p. 257-283.
- BETTIM, Lucas. **Um certo Old Queer Cinema**. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs.). *New Queer Cinema: Sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.
- BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, Judith. **Actos performativos e constituição de gênero – Um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista**. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (orgs.). *Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica*. Universidade do Minho: Edições Húmus, 2011.
- BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CASE, Sue Ellen case. **Tracking the vampire**. In: De Lauretis (org.). *Difference: a journal of feminist cultural studies*, 3(2),1-20, 1991.
- DAVIES, Glyn. **Camp and Queer and the New Queer Director: Case Study - Gregg Araki**. In: AARON, Michele. *New Queer Cinema: A critical reader*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2004.

- DE LAURETIS, Teresa. **A tecnologia do gênero**. In. HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DE LAURETIS, Teresa. **Queer Theory: Lesbian and gay sexualities**. In De Lauretis (org.). *Difference: a journal of feminist cultural studies*, 3(2),iii-xviii, 1991.
- DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of gender**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- ELLIOTT-SMITH, Darren. **Gay zombies: Consuming masculinity and community in Bruce LaBruce's *Otto; or, Up with dead people***. In. MCGLOTTEN, Shaka; JONES, Steve (orgs.). *Zombies and sexuality: Essays on desire and the living dead*. Jefferson, Carolina do Norte: McFarland & Company Publishers, 2014.
- ELLIOTT, Darren. **"Death is the New Pornography!" – Gay Zombies in Queer Horror and Bruce LaBruce's *Otto; or, Up With Dead People* (CA/GE 2008)**. In: *Monsters and the Monstrous*, Mansfield College, Oxford University, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2010.
- GALT, Rosalind; SCHOONOVER, Karl. **Os mundos do cinema queer: da estética ao ativismo**. In: *ArtCultura: Revista de história, cultura e arte*. Uberlândia: EDUFU. Jan-jun. 2015 V.17. n.30. p.97-107, Uberlândia.
- GERACE, Rodrigo. **Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GOGOL, Nicolai. **Almas mortas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- GOMES, Paula; MASSAROLO, João Carlos . **Um estudo sobre construção de mundos no cinema de terror: representações das multidões nos filmes de zumbi**. *Revista Eco-Pós (Online)* , v. 15, p. 196-216, 2013.
- GOMES, Paula. **Terra dos mortos: o espaço narrativo nos filmes de zumbis**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, 2014.
- GONZÁLEZ, Clarissa Rodrigues. **Bruce LaBruce es core, homocore**. In: *Lesgaicinemad*, 2005, Madrid. Catálogo *Lesgaicinemad*. Madrid: Fundación Triángulo, 2005.
- HALL, Stuart. **Codificação/decodificação**. In. SOVIK, Liv (org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- HALL, Stuart. **The Question of Cultural Identity**. In: HALL, Stuart; MCGREW, Tony (eds.). *Modernity and its Futures*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- HEFFNER, Hernani. **Love rules the world**. In. MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs.). *New Queer Cinema: Sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

- INÁCIO, Emerson da Cruz. **Carga zerada: HIV/AIDS, discurso, desgaste, cultura.** Via Atlântica, São Paulo, n. 29, p. 479-505, junho, 2016.
- KANE-MADDOCK, Derek. **Trash comes home: gender/genre subversion in the films of John Waters.** In GLEDHILL, Christine. Gender meets genre in postwar cinema. University of Illinois Press, 2012.
- KRISTEVA, Julia. **The power of horror: An essay on abjection.** Nova York: Columbia University Press, 1982.
- LABRUCE, Bruce *apud* ABLEY, Sean. **Out in the dark: interviews with gay Horror Filmmakers, Actors and Authors.** Nova Jérsei: Lethe Press Maple Shade, 2013.
- LABRUCE, Bruce *apud* SPENCER, Amy. **DIY: The rise of Lo-Fi culture.** Londres: Marion Boyars Publisher's , 2015.
- LABRUCE, Bruce. **Porn Diaries.** Herzogenrath: Éditons Moustache, 2016.
- LABRUCE, Bruce. **Ride, Queer, Ride!** Winnipeg, Manitoba: Plug IN Editions, 1996.
- LACERDA, Luiz Francisco Buarque de. **Novo Cinema Queer vs. Cinema Camp Australiano: articulações camp, políticas queer.** Apresentado no III Congresso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). 2012.
- LEITE JÚNIOR, Jorge. **Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia "bizarra" como entretenimento.** São Paulo: Annablume, 2006.
- LEITE JÚNIOR. **A pornografia é um morto-vivo?.** In: Crítica Cultural - Critic. Palhoça, SC, v.9, n.2, p.179-195, jul./dez.2014.
- LOPES, Denilson; NAGIME, Mateus. **New Queer Cinema e um novo cinema queer no Brasil.** In MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs.). New Queer Cinema: Sexualidade e política. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.
- LOURO, Guacira Lopes . **Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas.** Pro-Posições , v. 19, n. 2 (56), p. 17-23, maio/agosto 2008.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista.** Petrópolis: Editora Vozes, 2003.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho - ensaios sobre sexualidade e teoria queer.** Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (orgs). **Género, cultura visual e performance: antologia crítica.** Universidade do Minho: Edições Húmus, 2011.
- MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas.** Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MCGLOTTEN, Shaka; JONES, Steve (orgs.). **Zombies and sexuality: Essays on desire and the living dead.** Jefferson, Carolina do Norte: McFarland & Company Publishers, 2014.
- MCINTOSH, David. **Engines of desire, empire of the undead: LaBruce, sex, money and celebrity from J.D.s to Hustler White.** In. LABRUCE, Bruce. Ride, Queer, Ride!. Winnipeg, Manitoba: Plug IN Editions, 1996.

- NAULT, Curran Jacob. **Queer as punk: queercore and the production of an anti-normativa media sub-culture**. Austin: University of Texas, 2013.
- NAZARIO, Luiz. **O outro cinema**. Aletria, UFMG, v.16, p.94-109, jul-dez 2007.
- NEPOMUCENO, Margareth. **O colorido cinema queer: onde o desejo subverte imagens**. In: II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais: Culturas, Leituras e Representações, João Pessoa: UFPB, 2009.
- OLIVEIRA, Leonardo Davino. **Bruce LaBruce e a morte depois da morte**. Bagoas, Natal, n. 6, p. 315-326, 2011.
- PAIVA, Cláudio Cardoso de. **Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade**. Disponível em <http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v01n01art11_paiva.pdf> (acesso em 30/08/2017).
- PEARL, Monica B. **AIDS and New Queer Cinema**. In AARON, Michele. **New Queer Cinema: A critical reader**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2004.
- PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1, 2014.
- PRECIADO, Beatriz. **Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”**. Florianópolis: Estudos Feministas, 19(1): 312, janeiro-abril 2011.
- PRECIADO, Paul B. **Museu, lixo urbano e pornografia**. In. Caderno Sesc_Videobrasil 11. São Paulo: Edições Sesc, 2016.
- RENAN, Sheldon. **An Introduction to the American Underground Film**. Nova Iorque: E. P. Dutton & Co., Inc., 1967.
- RICH, B. Ruby. **New Queer Cinema: director’s cut**. Londres: Duke University Press, 2013.
- RICH, B. Ruby. **New Queer Cinema**. In. AARON, Michelle (org.) **New Queer Cinema: a critical reader**. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 2004.
- RICH, B. Ruby. **The New Queer Cinema**. Duke University Press Books, 2013.
- RICH, B. Ruby. **New Queer Cinema**. In MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs.). **New Queer Cinema: Sexualidade e política**. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.
- ROMERO, George *apud* WILLIAMS, Tony (org.). **George A. Romero: Interviews**. University Press of Mississippi. 2011.
- RUSSO, Vito. **The Celluloid Closet: Homosexuality in the movies**. Harper and Row, 1987.
- SANT, Gus Van. **Kurt**. In LABRUCE, Bruce. **Ride, Queer, Ride!** Winnipeg, Manitoba, Plug IN Editions, 1996.
- SANTOS, Mateus Araujo dos. **Bruce LaBruce e o corpo pornográfico no New Queer Cinema**. In MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs.). **New Queer Cinema: Sexualidade e política**. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.
- SARDINHA, Tony Berber. **Metáfora**. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.
- SOARES, Rosana de Lima. **Imagens veladas: Aids, imprensa e linguagem**. São Paulo: Annablume, 2001.

- SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- SONTAG, Susan. **Notas sobre o Camp** in SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SOVIK, Liv (org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- SPENCER, Amy. **DIY: The rise of Lo-Fi culture**. Londres: Marion Boyars Publisher's, 2015.
- SPIVAK, Gayatri. **Quem reinvidica alteridade?**. In. HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- WATNEY, Simon. **Policing Desire: Pornography, Aids and the Media**. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.
- WHITTOCK, Trevor. **Metaphor and film**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1990.
- WILLIAMS, Tony (org.). **George A. Romero: Interviews**. University Press of Mississippi. 2011.
- WILLIAMS, Tony (org.). **George A. Romero: Interviews**. University Press of Mississippi. 2011.
- WILLIAMS, Tony. **The Cinema of George A. Romero: Knight of the Living Dead**. Wallflower Press. 2003.
- WILLIAMS, Tony. **The Cinema of George A. Romero: Knight of the Living Dead**. Wallflower Press. 2003.
- WOOD, Robin. **Hollywood from Vietnam to Reagan...and Beyond**. Columbia University Press, 2003
- XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal – Embrafilmes, 1983.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FILME ESTUDADO

Otto; or, Up with dead people. Direção: Bruce LaBruce, Canadá/Alemanha, colorido, 94min. DVD, Strand Releasing Home Video, 2008.

FILMES CITADOS

Act of the heart (Paul Aumont, 1970)

Born in Flames (Lizzie Borden, 1983)

Carnival of Souls (Herk Harvey, 1962)

Dawn of the Dead (George Romero, 1978)

Day of the Dead (George Romero, 1985)

Edward II (Derek Jarman, 1991)

Flaming Gay Zombies (Sadya Lashua e Aaron Mace, 2000)

Garganta Profunda (Gerard Damiano, 1972)
Gay Zombie (Michael Simon, 2007)
Hustler White (Bruce LaBruce, 1996)
Lastly Creatures from the Pink Lagoon (Chris Diani, 2006)
Mala Noche (Gus van Sant, 1983)
Martin (George Romero, 1977)
Meshes of the afternoon (Maya Deren, 1943)
Night of the living dead (George Romero, 1968)
Night Tide (Curtis Harrington, 1963)
No skin from my ass (Bruce LaBruce, 1991)
Paris is Burning (Jennie Livingston, 1990)
Parting Glances (Bill Sherwood, 1986)
Poison (Todd Haynes, 1991)
Raspberry Reich (Bruce LaBruce, 2004)
Revolution is my boyfriend (Bruce LaBruce, 2004)
She must be seing things (Sheila Mclaughin, 1987)
Soylent Green (Richard Fleischer, 1973)
Superstar: the Karen Carpenter Story (Todd Haynes, 1987)
Swoon (Tom Kalin, 1992)
The advocate for fagdom (Angélique Bosio, 2011)
The AIDS Epidemic (John Greyson, 1987)
The razor's edge (Edmund Goulding, 1946)
The walking dead (Frank Darabont, 2010 -)
This is not an AIDS Advertisement (Isaac Julien, 1987)
Tongues Untied (Marlon Riggs, 1989)
Two Women (Man Ray, 1928)
White Zombie (Victor Halperin, 1931)