



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

Rodolfo Gomes Pereira

Fotogramas Queer: histórias abjetas no cinema

BELÉM
2016



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Rodolfo Gomes Pereira

Fotogramas Queer: histórias abjetas no cinema

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação apresentado à Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciencia das Artes da UFPA como requisito para obtenção do grau de bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof. Dr. Iomana Rocha

BELÉM

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Rodolfo Gomes Pereira

Fotogramas Queer: histórias abjetas no cinema

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação apresentado à Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciencia das Artes da UFPA como requisito para obtenção do grau de bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof. Dr. Iomana Rocha

Banca Examinadora

Dra. Iomana Rocha
Orientadora - UFPA

Me. Ana Claudia Melo
Professora - UFPA

Dra. Telma Amaral
Professora - UFPA

Apresentado em:

Conceito:

BELÉM
2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Iomana Rocha pela paciência, incentivo e conhecimentos, sem os quais a feitura desse trabalho não seria possível.

Agradeço a Alexandre Almeida pelas discussões acaloradas, pela disposição em me ajudar a realizar esse trabalho (e pelos abraços terapêuticos).

Aos meus amigos de sala que ousaram também fazer cinema na Amazônia.

A meu pai, José Sergio, por dirigir 60 km nos fins de semana da minha infância para me levar ao cinema, a minha irmã, Leticia Gomes, por aturar no vício das locadoras na minha adolescência e a minha mãe, Julia Rodrigues Gomes Pereira, que sentia um orgulho (que até hoje não entendo) por seu filho fazer cinema.

A todas as pessoas maravilhosas que conheci e que me modificaram de algum modo para que hoje eu pudesse estar aqui.

(...) Today I was reading about Marie Curie:
she must have known she suffered from radiation sickness
her body bombarded for years by the element
she had purified
It seems she denied to the end
the source of the cataracts on her eyes
the cracked and suppurating skin of her finger-ends
till she could no longer hold a test-tube or a pencil

She died a famous woman denying
her wounds
denying
her wounds came from the same source as her power.

Adrienne Rich, 1978

RESUMO

Esse trabalho busca fazer uma reflexão sobre o cinema *Queer*, sobre a forma como as pessoas abjetas são tratadas na tela, usando para isso concepções teóricas principalmente de Michel Foucault e Judith Butler. Uma linha do tempo é traçada analisando os filmes com personagens LGBTTTQ+ relacionando-os com eventos históricos importantes para o movimento. Nos debruçamos principalmente nos filmes *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*, de Daniel Ribeiro lançado em 2014, e *Delicada Atração* (*Beautiful Thing*), dirigido por Hettie MacDonald lançado em 1996. Ambos os filmes falam sobre a descoberta da homossexualidade na adolescência o que cria um local interessante para explorar como isso afeta a representação dos personagens, seus 18 anos de diferença são importantes também para refletirmos nas mudanças ocorridas durante a história no tratamento as pessoas abjetas.

Palavras-chave: Teoria *Queer*; História; LGBTTTQ+; Cinema.

ABSTRACT

This paper aims to reflect on the Queer cinema, about how abject people are treated on the screen, using mainly theoretical concepts of Michel Foucault and Judith Butler. A time line is drawn by analyzing the movies with LGBTQ+ characters, linking them with important historical events for the queer movement. We concentrate on the films *The Way He Looks* (*Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*), directed by Daniel Ribeiro launched in 2014, and *Beautiful Thing*, directed by Hettie MacDonald released in 1996. Both films talk about the discovery of homosexuality in adolescence which creates an interesting view point to explore how it affects the representation of the characters. The 18-year difference is important also to show the changes that have occurred throughout history in how abject people are treated.

Key-words: Queer Theory; LGBTQ+; History; Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 "THE GAY BROTHERS" - EXPERIMENTO COM O KINETOPHONE	26
FIGURA 2 AUGIE, THE MINER	30
FIGURA 3 BEHIND THE SCREEN	30
FIGURA 4 MARROCOS, 1930.....	31
FIGURA 5 WINGS, 1927.....	32
FIGURA 6 LÓ DE SODOMA, 1933	33
FIGURA 7 SALOMÉ, 1923.....	34
FIGURA 8 FIREWORKS, 1947	37
FIGURA 9 UN CHANT D'AMOUR, 1950.....	38
FIGURA 10 SCORPIO RISING, 1964	39
FIGURA 11 FLAMING CREATURES, 1963.....	40
FIGURA 12 FAUSTRECHT DER FREIHEIT, 1975	46
FIGURA 13 JE, TU, IL, ELLE, 1974	46
FIGURA 14 O MARIPOSA GROUP	48
FIGURA 15 HARKENRIDER EM WORD IS OUT	48
FIGURA 16 PESADELO DE LÉO	59
FIGURA 17 A CHEGADA DE GABRIEL	60
FIGURA 18 O PRIMEIRO BEIJO	61
FIGURA 19 JAMIE CHEGANDO NO PRÉDIO EM QUE MORA.....	63
FIGURA 20 A FAMILIA DE STE.....	64
FIGURA 21 A OPRESSÃO DO PAI	64
FIGURA 22 VIOLÊNCIA FÍSICA	65
FIGURA 23 JAMIE EM SEU QUARTO	66
FIGURA 24 O BAR GAY	68
FIGURA 25 DELICADA ATRAÇÃO.....	69
FIGURA 26 VOLTAR SOZINHO	70
FIGURA 27 CADERNO COM OFENSAS	72
FIGURA 28 JAMIE E STE	73
FIGURA 29 SANDRA E TONY.....	73
FIGURA 30 LEO NÃO SOFRE CALADO	74
FIGURA 31 HEAVEN	75
FIGURA 32 FELICIDADE E LIBERDADE	76
FIGURA 33 OS DOIS NO CINEMA.....	77
FIGURA 34 LÉO ANDANDO DE BICICLETA	77
FIGURA 35 OS DOIS DANÇAM	78
FIGURA 36 OS OLHARES DE RESPOSTA	79
FIGURA 37 LÉO DE MÃOS DADAS COM GABRIEL	80
FIGURA 38 A PIADA MUDA DE VITIMA	80

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A LIBERDADE PELO ESTRANHO – CONCEITOS, TEORIA E SOCIEDADE	12
2.1 QUEER – SOCIEDADE E TEORIA.....	14
2.2 CORPOS DÓCEIS	20
2.3 A CIS-HETERONORMATIVIDADE.....	23
3 REPRESENTAÇÃO E HISTÓRIA – O QUEER NO CINEMA.....	26
3.1 HOLLYWOOD NO ARMÁRIO – FIREWORKS	33
3.2 ANOS 60 – DESPERTAR DA REVOLUÇÃO	39
3.3 STONEWALL.....	42
3.4 DEPOIS DE STONEWALL - WORD IS OUT	45
3.5 À MARGEM DA MARGEM	49
3.6 AS VÍTIMAS DA REVOLUÇÃO SEXUAL - NOVO CINEMA QUEER	51
3.7 CINEMA QUEER CONTEMPORÂNEO	54
4 ANÁLISE DOS FILMES.....	56
4.1 HOJE EU QUERO VOLTAR SOZINHO.....	57
4.2 DELICADA ATRAÇÃO	62
4.4 A VIOLENCIA DA NORMALIDADE	69
4.5 A LIBERDADE FINAL	75
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	83
ANEXO 1.....	85

1 INTRODUÇÃO

Imagine uma pessoa.

Apesar de soar simples, essa requisição pede a resposta de muitas questões: qual o gênero dessa pessoa? Ela é um homem ou uma mulher? Entre as pernas ela tem um pênis ou uma vagina? E seu tipo físico? É magra ou gorda? Alta ou baixa? De qual cor é a pele? Preta, branca, amarela, vermelha? Os traços do seu rosto são como? Afilados? Grossos? Seus olhos, como são? Puxados? Claros? E seu cabelo? É liso? Enrolado? Ela tem alguma deficiência física? Afinal, como é uma pessoa? Em quem a gente pensa primeiro quando se pensa em uma pessoa? Quem é o sujeito neutro? Quem é o normal?

Quando se pensa em uma pessoa, assim, neutra, é muito provável que nossa mente recorra a uma imagem similar, algo que culturalmente, na nossa sociedade, lemos como pessoa “normal”. Alguém branco, com fisionomia europeia, cabelos lisos, com sua expressão de gênero combinando com o que supomos que ela tenha entre as pernas, geralmente um homem, magro, sem qualquer tipo de deficiência ou de restrição de mobilidade. Mas por que nossa mente logo corre para esse tipo?

Por que, quando estamos lendo um livro e um personagem é descrito simplesmente como “um homem”, comumente o imaginamos branco, masculino, magro? Por que personagens que não tem sua cor de pele descritas pelo autor, como Hermione da série Harry Potter, são compulsoriamente imaginados como brancos? Por que, a menos que essas características sejam explícitas, que alguém escreva “negro”, “oriental”, “gordo”, “cadeirante”, “gay”, elas não são presumidas? Quem definiu o que é uma pessoa? Por que ela é heterossexual e cisgênera?

Os processos que formam esse conceito são vários e conflitantes: qual a pessoa que mais facilmente encontramos, não necessariamente em nosso entorno, mas retratada nas telas? Quais são as pessoas que a gente consegue ver na TV e no cinema? Qual a cor dos jornalistas da bancada do Jornal Nacional? Qual a orientação sexual do protagonista da novela das nove? Quem salvou Nova York no último filme de super-heróis? Foi um homem ou uma mulher? No final do filme ele beijou quem? De que cor era sua pele? Por que quase todas as atrizes negras indicadas ao Oscar foram por papéis que retratavam a escravidão? Que pessoa faz as leis? Que pessoa julga? Por que uma mulher negra e pobre, quando chega a ser juíza, é assunto de jornal pelo espanto? Por que vemos muitas travestis “viralizando” em vídeos de

telejornais sensacionalistas, onde são feitas de piada quando presas, mas quando a personagem principal de um filme é travesti, quem a interpreta é um ator cisgênero? Qual é o espaço de um advogado e qual o espaço de uma travesti? Por que 90% das mulheres transexuais e travestis do Brasil estão na prostituição (LAPA; ANDRADE, 2013)? Quem tem o privilégio de ser considerado uma pessoa?

Um grupo que sempre foi excluído das categorias normativas no cinema é o formado pelas sexualidades e identidades de gênero abjetas, estranhas. Lésbicas, gays, bissexuais, assexuais, pansexuais, travestis, transgêneros, transgêneros não binários... enfim, toda sorte de pessoa com uma sexualidade ou com um gênero que não se regulava ou era aceito como normal pelo mundo, que fugia das regras que ditam o heterossexual: as pessoas *Queer* (termo guarda chuva que abraça todas as categorias descritas acima [e outras]).

Os filmes refletem como um espelho a sociedade que permitiu que eles fossem produzidos e registram essa sociedade, mesmo que através de imaginação e metáfora, como uma foto. Um filme é um registro de seu tempo, assim como qualquer outra forma de arte. O cinema é grande responsável por reproduzir esse conceito normativo de pessoa e, assim, reafirma-lo, mas, como nada é categórico, esses modelos não são estáticos e sempre enfrentaram subversões, desafios. Assim, os retratos de pessoas *Queer* no cinema são múltiplos durante a história e responsáveis por construir quadros que refletem diversos aspectos dessas pessoas, por vezes tentando excluí-las, por vezes tentando normatiza-las, por vezes retratando-as, simplesmente.

A partir disso, da forma como *Queers* são retratados no cinema, é possível fazer inflexões sobre como a sociedade os vê, os retrata e, depois, como eles se veem, quais são as questões que figuram na mente de pessoas *Queer* na atualidade e durante a história. Analisar a história do cinema com temática *Queer* é importante por ser não só um panorama histórico, mas também um retrato sobre como esse grupo foi tratado numa das expressões artísticas mais populares da contemporaneidade.

É importante por reconhecer as tendências que constroem essa ideia de pessoa “normal” e, a partir dessa normatização, pensar no que é considerado abjeto, diverso, bizarro.

Dessa forma, esse trabalho tem como objetivo fazer um panorama crítico da história do cinema com temática *Queer*, desde experiências com pré-cinema, até os dias atuais, relacionando com referências teóricas de teoria *Queer*. Depois, analisar

dois filmes, um de 1996 e outro de 2014, e refletir sobre a forma como eles mostram esses seres abjetos na tela.

No primeiro capítulo vamos apresentar conceitos relevantes para a compreensão do resto do trabalho, conceituando as classificações que usaremos para definir certos aspectos das identidades *Queer*. Vamos discutir o *Queer* como identidade e como teoria acadêmica, refletir sobre o que seria Cinema *Queer*, o conceito de corpos dóceis em Foucault, a normatividade em Butler e Foucault e também os conceitos de abjeção e precariedade.

Já no segundo capítulo, faremos um panorama histórico dos filmes com temática *Queer* americanos e europeus, destacando algumas obras e tendências, relacionando-as com eventos históricos e analisando algumas brevemente. Começando com *The Gay Brothers* de 1895 e terminando em *Weekend*, de 2011.

No terceiro capítulo, analisaremos dois filmes de forma comparada que mostram a forma como a temática *Queer* no cinema avançou com o tempo. E um apêndice com uma lista de filmes pesquisados e encontrados que falem de temática *Queer*. Recolher os fotogramas, os fragmentos de história sobre pessoas *Queer*. Assim, busca-se fazer um retrato amplo, mas, obviamente não completo dessas identidades e da forma como elas se manifestam no cinema.

2 A LIBERDADE PELO ESTRANHO – CONCEITOS, TEORIA E SOCIEDADE

As expressões de identidade, sexualidade e gênero humanos são tão diversos quanto os indivíduos que as expressam. Apesar disso, vivemos em uma sociedade que define normas para essas questões, delimitando que a heterossexualidade e certos conceitos que ela carrega seriam o normal. Quando definimos uma parte da experiência sexual e identitária humana como a base, imediatamente excluimos todos os indivíduos que não se encaixam nessas regras. Dessa exclusão nasce o *Queer*, uma palavra curta, simples, com cinco letras e uma sílaba, mas que carrega um universo gigantesco e em expansão. Os excluídos também se agrupam, se classificam, se identificam.

Parte dessa identificação recai na criação de termos que são necessários para se defender e legitimar. Antes de nos aprofundarmos nas questões desse trabalho, faz-se necessário organizar uma pequena lista desses termos que são comumente usados pela militância e pessoas inseridas nesse contexto. As definições aqui são baseadas no texto “*LGBTQI terminology*” (GREEN; PETERSON, 2004), sendo adaptadas para o contexto brasileiro através dos usos que tomam popularmente, representam o sentido que terão os termos nesse trabalho, não buscando ser uma classificação definitiva, não há nada definitivo em sexualidade e sociedade, mas um guia para facilitar o entendimento e antes de nos debruçarmos sobre as questões de Teoria *Queer*.

A versão usada da sigla representante dos movimentos de diversidade nesse trabalho é LGBTTQ+, formada, em ordem, por Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis, *Queer* e o símbolo de mais, deixando explícito que essa sigla não busca categorizar todos os grupos e minorias que representa.

Primeiro apresentamos os termos que fazem referência a questões de sexualidade: Heterossexual é alguém que se sente atraído por pessoas do gênero oposto ao seu. Homossexual é alguém que se sente atraído por pessoas de gênero igual ao seu. Bissexual é alguém que se sente atraído por pessoas de dois gêneros, normalmente dentro de uma ideia de binário de gênero. Pansexual é alguém que se sente atraído por pessoas de todas ou de diversas expressões de gênero. Assexual é alguém que não se sente atraído por ninguém ou que não tem uma orientação sexual.

Quando nascemos, com base no nosso órgão genital nos é comumente atribuído um gênero social, se você se identifica com o gênero social que lhe foi

atribuído ao nascer, você é uma pessoa cisgenera. A cisgeneralidade cria dois gêneros vistos como naturais, ou você é homem, ou você é mulher, a essa ideia é dada o nome de binário de gênero. Se você se identifica com uma expressão de gênero diferente da que lhe foi atribuída ao nascer, você é alguém transgenero, podendo se identificar com um dos dois gêneros previstos no binário, ou ser alguém não-binário, transitando entre vários tendo uma identidade de gênero fluida, não se identificar com nenhum. Ainda em relação a genital, temos a categoria do intersexual, que são indivíduos que carregam genital ou características secundárias definidas tanto como masculinas quanto femininas.

Essa pequena lista é um recorte muito diminuto da variedade de identidades e expressões que encontramos, essa matéria é um campo em constante transformação e termos que são comumente usados podem tornar-se ofensivos, definições melhores e mais específicas podem surgir, mas esses são os fundamentais para começarmos a conversar sobre o que é o *Queer*.

2.1 QUEER – SOCIEDADE E TEORIA

Queer é comumente referido como um termo guarda-chuva pois é um abrigo para as diversas identidades e expressões que diferem da norma. Apesar deste trabalho concentrar-se nas definições de *Queer* de acordo com a Teoria *Queer*, especialmente nos trabalhos de Judith Butler (2010; 2011; 2015), tratando a eleição e desconstrução das categorias que nos são impostas, é importante frisar que *Queer* como identidade é algo que ocorre antes que se exista uma Teoria *Queer* na academia. O termo vem do inglês, não tendo um equivalente que abrace todas as suas ramificações originais em língua portuguesa, professora Berenice Bento sugere o termo “transviado, embora essa sugestão seja refutada por algumas pessoas trans pois de certa forma supõe uma correlação entre as características de sexualidade e as de gênero, coisa que a militância trans luta para que sejam desvinculadas (VIEIRA, 2015), refere-se a algo distorcido, estranho, bizarro. Seria o contrário direto a “*straight*” termo usado para heterossexuais, mas que também significa retidão, seriedade. *Queer* é algo turvo, um termo cheio de curvas (QUEEN, 2015, informação verbal).

Os processos que resultaram nas identidades relacionadas as sexualidades destoantes são recentes. Palavras são tomadas e resinificadas conforme o valor que se queira dar a elas. A pratica de sexo homossexual é presente em toda a história, em algumas comunidades ou períodos ela é admirada e incentivada, em outros condenada, tudo a depender das regras morais vigentes. A primeira classificação moderna para a pratica de sexo entre dois indivíduos do mesmo gênero surge nos manuais de doenças psicológicas no final do século 19: homossexualismo. Assim, a pratica homossexual é anterior a própria ideia de homossexualidade.

Nos anos 50 e 60 surgem grupos politizados de sexualidades e identidades de gênero destoantes que respondem a violência coercitiva do estado e da sociedade. Na busca por respeito, culpam o sexo embutido na palavra homossexualismo e, na busca por uma alternativa, se apropriam da palavra “gay”, que originalmente significa feliz, para definir seu estilo de vida (QUEEN, 2015, informação verbal). Pensamento que tem reflexo ainda hoje com o crescente uso do termo “homoafetividade” no lugar de “homossexualidade”, talvez como forma de lembrar que as relações homo são também afetivas e não puramente sexuais.

Diferente de “gay”, que tem uma origem “limpa”, “*Queer*” sempre foi um um xingamento, usado para diminuir quem diverge da norma. Porém, no fim dos anos 60

e início dos 70 começa uma tentativa de ressignificação que se apropria do significado negativo da palavra e o transforma em significado de poder. Processo que culmina nos gritos de guerra do *Act Up* e outros grupos que surgiram em resposta ao surto da AIDS “*we are here, we are queer, get used to it*”¹ (QUEEN, 2015).

Queer então é um termo que, diferente das siglas, não delimita em qual parte do grupo excluído você se encontra, dizer que se é *Queer* significa abraçar uma identidade que difere do normativo, mas não imediatamente se denunciar. *Queer* abraça as lésbicas e os gays, assim como as trans, os trans, “es trans”, abraça o heterossexual com uma expressão de gênero diversa, o bissexual, o pansexual, o assexual, o monoromântico, o poliamoroso. Todos, todas e todes que são xingados por divergirem. *Queer* então é tanto uma identidade como uma não identidade. É dizer que você diverge do padrão, mas não limita qual padrão você desafia.

Se a homossexualidade existe antes do termo homossexual, então o *Queer* como identidade é também anterior a teoria *Queer*. Contrário ao que se poderia acreditar, o *Queer* não foi ressignificado na academia, mas nas ruas. E essa ressignificação ainda está ocorrendo. *Queer* não é um termo muito aceito principalmente entre as parcelas mais velhas dos movimentos LGBTTTQ+, parte que carrega um pensamento de que validar o bizarro, o anormal nesse grupo, o que o afasta das regras de conduta de um sistema cisgênero e heterossexual, é de certa forma destruir um trabalho, importante sim, de mostrar que a homossexualidade é respeitável e não tão diferente da heterossexualidade. Para algumas pessoas dentro dos grupos diversos a palavra *Queer* ainda não foi ressignificada e ainda causa ofensa (QUEEN, 2015, informação verbal).

Para algumas pessoas, a pior coisa que se pode fazer pelo movimento é abraçar as práticas sexuais divergentes. Usa-las como bandeira. Para muitas pessoas inseridas nesses grupos precários a solução para o preconceito é tentar ao máximo se enquadrar nesse modelo normativo de sociedade que os exclui desde a largada. Para outros grupos, a resposta reside no contrário, em não se conformar com um padrão e reivindicar uma identidade divergente, anormal. Assim, *Queer* é ao mesmo tempo algo que existe como forma de afirmação, mas também como questionamento

¹ Nós estamos aqui, somos *queer*, acostume-se (tradução nossa).

a essa afirmação. Destrói ao mesmo tempo que constrói. É uma resposta a exclusão, abraçando tudo que é diferente.

Na academia, o queer é uma corrente que tem seus primeiros trabalhos nos anos 80, mas é consagrada com a publicação de *Problemas de Gênero e Bodies That Matter*, respectivamente em 1990 e 1993, ambos de Judith Butler. Recusando classificações delimitadoras, o queer influencia diversas partes da ciência, desde estudos culturais, cinema, literatura, até pedagogia.

A teoria queer surgiu, pois, de uma aliança (as vezes incomoda) de teorias feministas, pós-estruturalistas e psicanalíticas que fecundavam e orientavam a investigação que já vinha se fazendo sobre a categoria do sujeito. A expressão “queer” constitui uma apropriação radical de um termo que tinha sido usado anteriormente para ofender e insultar, e seu radicalismo reside, pelo menos em parte, na sua residência a definição – por assim dizer- fácil. (SALIH, 2015, p. 19)

Com grande influência de Derrida, Foucault e Hegel, Butler é uma das teóricas *Queer* de maior destaque atualmente. A principal vertente do trabalho de Butler, chamado por ela como “genealogia crítica das ontologias de gênero”, é a definição e análise da categoria do “sujeito”, e sua desconstrução. Assim, segundo o trabalho de Butler, podemos inferir que a teoria queer, ao menos para ela, é uma forma de identificar as regras que constroem o sujeito normativo, coisas como a heterossexualidade compulsória e a suposta relação direta entre genital e gênero, e depois desestabiliza-las, demonstrando que sexualidade e identidade de gênero são constructos sociais que regulam a forma como agimos, abraçando certas expressões, excluindo outras, e, principalmente, reconhecendo essas categorias como fluidas, não-fixas (SALIH, 2012).

As noções de gênero começam a tomar forma nos movimentos feministas, como construções de “diferenças sexuais”, ou seja, a mulher como diferente do homem, sendo as duas categorias, mulher/feminino e masculino/patriarcado, considerados como categorias universais (LAURETIS, 1987). Dentro dessas concepções que é cunhada a célebre frase de Simone de Beauvoir, “não se nasce mulher, torna-se” (2015, p. 9), onde ela diferencia o feminino como esse algo oprimido, menor que o homem.

Porém, essa ideia de um patriarcado universal, que resulta em uma ideia de feminino universal é simplória. Butler nos convida no primeiro capítulo de Problemas de Gênero, a pensar em qual sujeito esse feminismo representa, quais fatores formam o feminino:

Se alguém “é” mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida. (BUTLER, 2011, p. 20)

Para os estudos *Queer* não pode-se falar, dessa forma, de mulher, mas mulheres, não de um feminino, mas de femininos, feminilidades. Ao construir essas diferenciações também começamos a pensar no que define essa categoria de gênero. Já sabemos que ela não é construída apenas na relação com a genitália, nem estabelecida por algo metafísico, anterior ao sujeito. Butler expõe que a própria necessidade das normas que regulam o sexo precisarem ser repetidas e repetidas para serem efetivas é também o que prova que os corpos nunca se conformam completamente nessas normas (2011).

Teresa de Lauretis em *Technologies Of Gender* (1987) prepara quatro enunciados correlacionados que buscam compreender as concepções de gênero relacionando-as com representatividade. O gênero seria (uma) representação, uma atuação que acarreta em transformações tanto subjetivas quanto sociais; a representação do(de) gênero é a sua construção, ou seja, nossa arte e cultura são reflexos dessas construções de gênero; essa construção de gênero não é estática, mas ainda hoje construída e reconstruída em diversas áreas, nas escolas, nas cortes, no cinema *mainstream*, na vanguarda artística, na academia, nas correntes teóricas, enfim; e logo, de forma paradoxal, a construção do gênero é afetada pela sua desconstrução.

Lauretis cunha sua definição de gênero influenciada pela ideia que gênero é uma instancia primaria da ideologia que define tanto a mulher, quanto o homem (ainda baseada em uma ideia de binário de gênero, relacionada com a concepção de que um sistema de gênero-sexo que domina nossa cultura até hoje). O gênero seria construído num processo de enxergar o mundo, encontrar as definições daquilo que se deva ser, e também de se enxergar no mundo, de construir-se. “A construção do gênero é o produto e o processo tanto de representação quanto da auto-representação” (LAURETIS, 1987, p. 22).

Já Butler, citada por Sara Salih (2012), ao tentar responder as perguntas que formam a categoria gênero, elabora a hipótese da performatividade. Para ela, gênero não é uma característica natural, já que refuta qualquer ideia de que exista algo superior ou além das nossas relações sociais, mas ainda assim é fundamental para a definição do sujeito. Gênero não é algo que somos, mas algo que fazemos, ou seja, é uma série de ações ou atos que definem (e ao mesmo tempo são) a forma como nos expressamos ao mundo, como uma performance. Porém, como a ideia de performance leva a crer que se exista um performer, um ator, pensando ativamente nas formas de agir, Butler elabora a ideia de performatividade já que nega que exista algo por trás da forma como fazemos nosso gênero (SALIH, 2012). Assim, o sujeito da performatividade não está antes de sua expressão, mas se torna sujeito ao mesmo tempo que performa seu gênero.

Um dos conceitos fundamentais para entender a performatividade em Butler (assim como a normatividade, vista a frente) é a iterabilidade, conceito que ela toma emprestado de Jacques Derrida e que significa a repetição da norma através de signos dotados de sentido que ao se repetirem também se fragmentam. Por essa razão, Butler acredita que “a performatividade acaba sendo um termo mais útil do que ‘construção’” (BUTLER, 2015, p. 238). O processo do gênero para Butler então não é mera atuação, mas sim a uma multitude de sentidos atingidos através de ações que podem ser repetidas ou contrariadas.

Essa concepção de gênero de Butler é fundamental para retratar academicamente as diversas identidades de gênero que já existiam em sociedade e que fugiam desse sistema binário de gênero-sexo. Para Butler (1990) se o gênero é algo culturalmente imposto aos corpos, não deve-se dizer que ela seja consequência de um gênero ou sexo. Ela questiona a simplificação binaria de sexo, já que não são todos os indivíduos que nascem com genitais apenas masculinos ou apenas

femininos, mas mesmo que essa simplificação fosse verdade não existiria razão para supor que sexo restringe gênero. Ao assumirmos gênero como construções sociais independente do sexo, do corpo, o gênero não tem mais a obrigatoriedade de se restringir em um sistema duplo auto-exclusivo (ou se é homem, ou se é mulher) mas sim ganha a liberdade de se auto-formar, possibilitando que masculinidade possa significar corpos femininos ou masculinos, e vice-versa.

Entender essas relações de gênero e performatividade é importante para que possamos falar sobre as normas que nos prendem em determinado agir, em determinado fazer. As formas como certas relações são vistas como compulsórias e a partir daí excluem todos aqueles que não se enquadram nessa ordem estabelecida.

A Teoria *Queer* é intrinsecamente ligada a ideia de que existem forças que disputam o poder sobre o corpo, o gênero e a sexualidade. Antes de nos atermos as considerações dos autores *Queer* sobre o assunto, é necessário ver um dos aspectos em que essa normatização do corpo se dá de acordo com Foucault em seu livro *Vigiar e Punir* (2013).

2.2 CORPOS DÓCEIS

Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – ao corpo que se manipula, modela-se, treina-se, que obedece, responde, torna-se hábil ou cujas forças se multiplicam (FOUCAULT, 2013, p. 132).

Em *Vigiar e Punir* (2013), Foucault discorre sobre como o corpo sempre esteve preso e regrado por noções de poder que o limitam, regem e o obriga a tomar certas ações ou posições. Porém, a partir do século XVIII, influenciado pela revolução industrial, as forças que regem esse corpo se tornam maiores em escala, em regras e em espaços. O corpo então passa a ser relacionado com a máquina e esforços são feitos para que se tornem cada vez mais condizentes com a realidade que busca molda-los, que respeitem cada vez mais as regras que são impostas, cada vez mais dóceis. “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1975, p. 132). A esses mecanismos que fazem as relações de poder, que nos controlam e modificam, Foucault dá o nome de tecnologias de poder.

As regras do corpo não são geradas por uma mente sozinha, mas sim na mente coletiva da sociedade. São a soma de fatores e influências que inferem sobre o sujeito em todos os lugares em que é inserido. Foucault lista quatro mecânicas que compõem o processo de adstração do corpo:

A primeira é a “arte das distribuições”. Que diz respeito a organização e confinamento de determinados sujeitos em espaços específicos. É preciso o cercamento de espaços como a prisão, as escolas, os quartéis, para que os indivíduos sejam condicionados a agirem mais efetivamente, sabendo seu lugar como apenas um ponto em uma massa maior. Nesses espaços os corpos são disciplinados e aprendem seu lugar em escalas hierárquicas, em “‘celas’, os ‘lugares’ e as ‘fileiras’” (FOUCAULT, 1975, p. 142) garantindo a obediência das pessoas presas a esses lugares. Essa massa se torna um movimento eficiente.

A segunda é o “controle de atividades” que define o movimento do tempo que passa a reger a vida dos humanos. Somos aos poucos nos tornando escravos do tempo, temos horários de entrada, saída, grades, ordens do dia, prazos. Nosso tempo

é regulado e deve adquirir qualidade, não pode ser desperdiçado. A virtude de gastar bem o tempo é o que nos rege, ficando a procrastinação, o desperdício desse tempo com coisas que não seja aplica-lo ao exercício, visto como um defeito.

A terceira é a “organização das gêneses”, que é dividir esse tempo que deve ser gasto de forma proveitosa em níveis de treinamento para os corpos que estão passando pelo processo de adestramento. Em escolas, pensamos em séries, semestres, bimestres, períodos de tempo que são ordenados de acordo com o avanço do sujeito em sua adestração e que, por sua divisão, facilitam a coerção, o castigo. Isso dá um caráter evolutivo para a dominação, almeja-se ser um “bom aluno”, almeja-se tornar dócil. “O poder se articula diretamente sobre o tempo; realiza o controle dele e garante sua utilização” (FOUCAULT, 2013, p. 154).

A última mecânica do adestramento dos corpos é a “composição das forças”, espécie de última escala onde os corpos se tornam unificados como uma máquina, obedecendo regras e ordens que geralmente são formuladas com poucas palavras, sem explicações. Treina-se o indivíduo para reagir como uma engrenagem em uma grande máquina – nas escolas ao ouvir um sinal, você sabe que é hora de chegar, sentar, ouvir. (FOUCAULT, 1975)

Através de exercícios, de provocações e regulações, além da confinamento em um espaço determinado, com um tempo determinado e com objetivos determinados, se cria indivíduos que se submetem às normas, suprimindo suas subjetividades. Assim, o corpo domesticado é um corpo moldado para a serventia, um corpo que não questiona, que obedece.

Com base na concepção de Foucault de tecnologias, como mecanismos de controle social, Laetitia sugere que nós podemos pensar o gênero como algo formado a partir dessas normas e tecnologias, especialmente as tecnologias de sexo. Ela propõe que o gênero é “tanto como representação quanto auto representação, um produto de várias tecnologias sociais como o cinema, os discursos institucionalizados, epistemologias, e práticas críticas, assim como práticas do dia a dia”² (1987, p. 15, tradução nossa).

² both representation and as self-representation, is the product of various social technologies, such as cinema, and of institutionalized discourses, epistemologies, and critical practices, as well as practices of daily life.

Assim, podemos inferir que o cinema é sim um mecanismo fundamental nas construções de opções de indivíduos válidos. A representação nas telas de indivíduos dóceis, com corpos tidos como padrão, com sexualidade hetero-orientada, com indivíduos que respeitam o ideal de correlação entre gênero e genital elege essa opção como a adequada, excluindo os que divergem dessa norma.

Excluir indivíduos *Queer* da tela não é a única forma de exercer esse controle. As mecânicas dessa dominação mudam com o tempo, tomemos como exemplo duas tendências de representação dos indivíduos homossexuais masculinos nas telas. Nos primeiros anos do cinema, surgem filmes com personagens afeminados e infantis (a “bichinha”, discutida mais profundamente no segundo capítulo deste trabalho) que, no decorrer dessas obras, precisam abandonar seu comportamento e agirem de acordo com o que é esperado deles, esses personagens aprendem a ser “homens de verdade”, são adestrados, se tornam dóceis. Hoje uma tendência é facilmente identificada nas diversas obras audiovisuais que trazem personagens gays. Esses personagens são, em grande quantidade, masculinos, com corpos que podem ser considerados como desejáveis. Quando esses personagens são afeminados, afetados, diferentes, eles têm como objetivo causar o riso. Através da piada elegemos quem é o gay válido, respeitável.

2.3 A CIS-HETERONORMATIVIDADE

Ao domesticarmos indivíduos, definimos quais corpos são dóceis. Onde fica quem se recusa ou não consegue se enquadrar nessas normas de como agir/ser? Como definimos quem são sujeitos, completos, e quem é o estranho?

O eu seria formado por meio de normas sociais, de regras que nos dizem como agir, logo toda individualidade também é social (BUTLER, 2009). A construção de uma ideia de sujeito é apoiada na exclusão dos destoantes e na legitimação do padrão. A ideia de normalidade é construída sobre quem você exclui do conceito muito mais do que em quem você inclui.

Os termos pelos quais somos reconhecidos como humanos são socialmente articulados e mutáveis. Algumas vezes os mesmos requisito que confere "humanidade" para alguns indivíduos, são os que excluem outros indivíduos, não permitindo que eles alcancem esse estado, produzindo um espaço de diferença entre o humano e o menos-que-humano. Essas normas tem consequências abrangentes em como entendemos o modelo do humano que tem direitos garantidos ou que são incluídos na esfera de deliberação política. O humano é entendido de forma diferente dependendo de sua raça, da legitimidade dessa raça, a sua morfologia, a capacidade de ser reconhecida dessa morfologia, o seu sexo, a verificabilidade desse sexo, sua etnia, o entendimento categórico dessa etnia. Alguns humanos são reconhecidos como menos que humanos, e essa forma de reconhecimento não leva a uma vida viável. Alguns humanos não são reconhecidos de qualquer forma como humanos, e isso leva a outra ordem de vida "invivível."³ (BUTLER, 2004. p. 2, tradução nossa)

³ The terms by which we are recognized as human are socially articulated and changeable. And sometimes the very terms that confer "humanness" on some individuals are those that deprive certain other individuals of the possibility of achieving that status, producing a differential between the human and the less-than-human. These norms have far-reaching consequences for how we understand the model of the human entitled to rights or included in the participatory sphere of political deliberation. The human is understood differentially depending on its race, the legibility of that race, its morphology, the recognizability of that morphology, its sex, the perceptual verifiability of that sex, its ethnicity, the categorical understanding of that ethnicity. Certain humans are recognized as less than human, and that form of qualified recognition does not lead to a viable life. Certain humans are not recognized as human at all, and that leads to yet another order of unlivable life.

Se essa ideia de sujeito é construída com a exclusão, o que resta a quem não se encaixa no conceito é uma categorização inferiorizada, uma humanidade menor, estranha, abjeta. A abjeção é a classificação dos corpos que são excluídos do processo de normatividade. Abjeção é a categoria do indigno, do desprezível. Ao criar um sistema do que é aceitável, do normativo, também cria-se a obrigatoriedade do externo, o abjeto é então uma fronteira, a categoria daqueles que não estão dentro do aceitável (LOURO, 2000)

Se algumas vidas são valorizadas pelo sistema e outras excluídas, é certo dizer que alguns grupos de humanos estão assimetricamente expostos a violência, são mais precários que outros, para utilizar o termo de Butler (2015). A violência física, moral, social, sistemática, como resposta, contra indivíduos ou contra o ambiente é parte fundamental, para Butler, do que nos forma como indivíduos.

Somos, pelo menos parcialmente, formados por meio da violência. São atribuídos a nós gêneros ou categorias sociais contra nossa vontade, e essas categorias conferem inteligibilidade ou a condição de ser reconhecido, o que significa que também comunicam quais podem ser os riscos sociais da não inteligibilidade ou da inteligibilidade parcial. Mas mesmo que isso seja verdade, e acho que é, ainda assim deveria ser possível afirmar que certa ruptura crucial possa ser produzida entre a violência mediante a qual somos formados e a violência com a qual, uma vez formados, nos conduzimos. Na realidade, pode ser que, precisamente porque alguém é formado através da violência, a responsabilidade de não repetir a violência da formação é ainda mais urgente e importante (BUTLER, 2015, p. 236).

A violência então seria a forma como a sociedade normatiza os sujeitos, as tecnologias de poder podem ser entendidas como tecnologias de violência. Porém, as formas como as normas causam a violência não permanecem as mesmas durante a história. O sentido de opressão de uma norma muda com o tempo, Butler diz que essas regras de conformação são, então, iterações. A ruptura é a forma como essas normas se propagam e se diferem no contínuo da vida social humana (BUTLER, 2015).

Essas regras criam um sistema normativo que regula a sexualidade, a expressão e a identidade de gênero dos indivíduos. É estabelecido a ideia de que existem duas expressões de gênero validas e que elas estão estritamente conectadas com o genital de uma pessoa (com pênis é homem, com vagina é mulher) além de estabelecer a ideia de heterossexualidade como compulsória, padrão (BUTLER, 1990). É preciso tomar o cuidado de perceber que essas ideias de norma não existem só para oprimir grupos *Queer*, elas também surgem dentro desses grupos.

Guacira Lopez Louro (2000) fala sobre a construção de uma identidade positiva do homossexual que também teria um efeito regulador sobre esses sujeitos, os domesticando. Para o “gay positivo” a única diferença entre si e os outros sujeitos dominadores seria a preferência de com quem se relaciona sexualmente, eles buscam ser assimilados pela norma heterossexual, defendendo uma sexualidade limpa, que repete padrões heterossexuais como a monogamia por definição, não por opção. A ideia de gay positivo defende uma convicção de homossexualidade que torna clara as diferenças entre indivíduos dentro do próprio movimento. Excluindo dessa identificação positiva outras representações de abjeção como as lésbicas, as pessoas trans, os bissexuais.

Ao invés de tentar apagar essas diferenças, a *Teoria Queer* as instiga, as valida. É então um meio teórico altamente privilegiado (surge, afinal, nas universidades, espaço intelectualizado, de difícil acesso) mas que prega a não-assimilação. É uma alternativa aos que não querem ter sua identidade abjeta absorvida por uma normatividade que repita os ideais da norma com pequenas modificações.

3 REPRESENTAÇÃO E HISTÓRIA – O QUEER NO CINEMA

Suas concepções sobre quem você é não surgem apenas de dentro de você, elas derivam também da cultura – na nossa cultura, especialmente dos filmes. Nós aprendemos com os filmes o que é ser um homem ou uma mulher, o que significa ter sexualidade (DYER in CELULOIDE, 1996, tradução nossa)⁴.

O primeiro registro de uma imagem que evocasse algo que pudesse ser entendido como homossexualidade vem do *Kinetophone*, um experimento pré-cinema que realizava filmes com som sincronizado feito por Thomas Edson em 1895, mesmo ano em que os irmãos Lumiere exibiam pela primeira vez o cinematografo. William Dickson dirigiu o filme que mostra dois homens dançando abraçados enquanto um terceiro, ao fundo, toca violino.



Figura 1 "The Gay Brothers" - experimento com o Kinetophone

⁴ "Your ideas about who you are don't just come from inside you they come from the culture and in this culture they come especially from the movies. So we learn from the movies what it is to be a man or a woman, what it is to have sexuality".

Por que a imagem de dois homens dançando juntos pode ser lido como referência gay? Por que essa imagem evoca essa associação? O mais importante desse filme é a experiência com o som sincronizado e os dois homens dançando apenas um detalhe que passa quase despercebido. Apenas dois homens dançando abraçados. De certo, nesse caso, a intenção não seria representar homossexuais, porém a associação ainda é válida quando se considera que imagens como essa, mesmo que “acidentais” agem como ponto de referência e ganham outra significância conforme o espectador. Imagens acidentais (RICH, 2013) de homossexualidade como essa podem ser percebidas em diversas outras obras e, mesmo que não tenham sido pensadas como tal, ainda são válidas como representação pois seu significado completo está não no que o autor queria passar, mas sim na interpretação de seu público. Mesmo que acidentes, ajudam a construir uma representação homossexual nas telas. Vito Russo, em seu livro *The Celluloid Closet* (1987) nomeia esse filme como “*The Gay Brothers*” porém, não existe nenhuma evidência de que este era mesmo o título usado na época de seu lançamento, aliás, a própria palavra “gay” na época ainda carregava seu significado original - alegre, feliz.

Catalogar esses primeiros toques de representação homossexual no cinema se torna um jogo de resignificâncias, por vezes se vê o que não está lá. Um figurino, uma piada com pouco nexos, um olhar mais demorado. Poucas coisas bastam para que se possa imprimir uma interpretação além da originalmente proposta pelo autor. B. Ruby Rich, em *New Queer Cinema* (2013), define esse processo como “sugestões e vislumbres” (p. 32, tradução nossa)⁵, o público homossexual:

Adotava alguns filmes como seus, celebrava subtextos e dicas criptografadas, conhecia as fofocas o suficiente para dizer quais atores e atrizes eram gays ou lésbicas e tinham orgulho de acompanharem tanto o cinema que seriam capazes de enxergar representações do próprio desejo nas tramas. A categoria (filmes gays) era relacional, constituída pela interação do público com os filmes (RICH, 2013, P. 32, tradução nossa).⁶

⁵ Hints and Glimpses

⁶ There were instead gay and lesbian audiences that adopted certain films as their own, celebrated subtexts and coded language, knew enough gossip to be able to identify gay and lesbian actors and actresses, and prided themselves at being adept enough to read their own

Mesmo que seja o caso, o sentido de um filme é construído no encontro entre quem vê e quem mostra, sendo as interpretações possíveis do espectador tão validas quanto as que o realizador imaginou. Além disso, é compreensível que um grupo apagado como o formado por quem tem sexualidades destoantes se esforce além do normal para conseguir se enxergar na tela, principalmente nesses primeiros anos. Como uma miragem num deserto, as poucas cenas com referências a identidades *queer* podem ser o suficiente para continuar a caminhada.

Dizer que pessoas com sexualidades ou identidades abjetas são apagados do cinema não significa dizer que as representações não existem. Elas estão lá e sempre estiveram, mesmo que em pouca quantidade. Homens homossexuais retratados com características femininas, mulheres lésbicas masculinizadas e pessoas travestidas, em uma época que ainda pouco ou quase nada se discutia sobre a pluralidade de identidades de gênero, sempre estiveram presentes nas telas, porém é necessária a reflexão sobre o que se estava mostrando, para quem estava se falando e com qual objetivo. Nos primeiros anos do cinema o uso de personagens homossexuais masculino é mais frequente, tanto que surge o primeiro arquétipo de personagem gay que perpetua ainda hoje, sendo usado como forma de diminuição e alívio cômico: a “bichinha”⁷.

O *sissy*, personagem identificado por Vito Russo em *The Celluloid Closet* (1987), primeiro grande arquétipo homossexual, carrega algumas características que ainda estão sendo usadas hoje: são personagens homens, mas com características femininas exageradas, normalmente não demonstrando qualquer tipo de gana sexual e com forte tom cômico, sendo geralmente a vítima da própria piada. A bichinha está presente desde as comédias mudas dos anos 10, e até hoje é um recurso recorrente com o objetivo de ser um alívio cômico. Quando se ri da bichinha, ri-se tanto do homem que desvia de sua suposta dominância, quanto da mulher que esse homem de certa forma encarna. A homofobia é alimentada pela misoginia.

desires into the plots. The category was a relational one, constituted by the interaction of viewers with films.

⁷ Outras traduções possíveis para *sissy* são afeminado, maricas. Optei por bichinha por ser usado mais popularmente e ter o nível de ofensa parecido com a original em inglês.

Tabu na sociedade, a real natureza da homossexualidade assombra apenas uma porção mal iluminada da nossa consciência cinematográfica. A ideia de que existia algo como um homem de verdade fez a criação da figura da bichinha inevitável. Homens com fortes características femininas, vistos como "mulherzinhas", eram "mamãezados", reflexos de uma abundância de influência feminina. Salvar esses jovens débeis e restaurar sua virilidade torna-se tema de roteiros dos filmes mudos. Apesar de em um primeiro momento não existir relação direta entre a "bichisse" e a real homossexualidade, o perigo da sexualidade como consequência desse comportamento sempre estava a espreita. (RUSSO, 1987, p. 11, tradução nossa)⁸.

O primeiro registro da bichinha no cinema está no filme *Algie, The Miner*, dirigido por Alice Guy-Blaché em 1912, onde um sogro preocupado com o comportamento feminino de seu genro, Algie, decide manda-lo para o sul dos EUA, para ser mineiro e aprender a comportar-se "como homem". A única característica heterossexual de Algie é ter uma namorada, de resto seu personagem já carrega as características caricaturais da bichinha como definido por Richard Barrios em *Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall*, "o ar 'almofadinhas', mãos esvoaçantes, a boca fransida e aparentemente cheia de baton, o sorriso manhoso" (2003, p. 17, tradução nossa). Outro filme a trazer uma abordagem da bichinha é *Behind the Screen* (1916) de Chaplin. Quando o patrão tirânico e másculo de Carlitos o vê beijando uma garota que está vestida como homem, imediatamente começa a desfilar pela sala fazendo gracejos e gestos afeminados com os braços.

⁸ Unspeakable in the culture, the true nature of homosexuality haunted only the dim recesses of our celluloid consciousness. The idea that there was such a thing as a real man made the creation of the sissy inevitable. Men who were perceived to be "like women" were simply mama's boys, reflections of an overabundance of female influence. It became the theme of scores of silent films to save the weakling youth and restore his manhood. Although at first there was no equation between sissiness and actual homosexuality, the danger of gayness as the consequence of such behavior lurked always in the background



Figura 2 *Augie, The Miner*



Figura 3 *Behind the Screen*

A bichinha é um estereótipo ofensivo nesses filmes não por demonstrarem um homem encarnando características femininas, mas por trazerem a mensagem de conversão, por definirem qual masculinidade é certa e, ao definir o homem, excluir o homem homossexual, o abjeto, como posto por Russo na citação acima.

Porem deve-se tomar cuidado para não demonizar essas primeiras tentativas ao analisar seu conteúdo com os olhos de hoje. Mesmo na época, algumas coisas eram exageradas ou pensadas para passar outro tipo de mensagem, menos danosa. Alice Guy-Blaché mesmo, diretora de *Augie, The Miner*, confessou em entrevista em

sua biografia (MCMAHAN, 2002) que Algie deveria ser uma história de amor entre dois homens, todo o prelúdio com o sogro e a namorada foram inseridos para conseguir que o filme fosse aprovado por uma audiência maior. Sua ideia era contar a história de romance entre um homem masculinizado, representado em tela pelo personagem Big Jim – amigo e “professor de masculinidade” do protagonista, e um afeminado, Algie.

Negar a importância da bichinha e tentar enquadrar a homossexualidade em um outro modelo, o de ação heteronormatizado, é, curiosamente, fazer o mesmo que esses filmes iniciais tentavam: ensinar a alguém como ser homem “de verdade”. Negar a importância da bichinha na história do cinema como forma de representação homossexual é, de certa forma, tão ofensivo quanto usa-la como piada.

A bichinha, apesar de ser a forma mais comum de se representar homossexuais nesses primeiros anos do cinema, não era a única. No lado contrário da bichinha, as personagens femininas masculinizadas são tratadas como símbolos de poder e sensualidade. Um dos maiores exemplos disso é Marlene Dietrich em *Marrocos* (*Morocco*, 1930) onde a atriz, vestida com um smoking e cartola, beija outra mulher na boca. Beijo esse que sucede o que acontece em *Asas* (*Wings*, 1927) onde os dois protagonistas, companheiros de aeronáutica, trocam o primeiro beijo gay do cinema americano.



Figura 4 Marrocos, 1930



Figura 5 *Wings*, 1927

Apesar da temática homossexual nesses primeiros filmes estarem escondidas por camadas e camadas de subtexto, ela sempre esteve lá, desafiando convicções e (quase) visível para quem estivesse disposto a enxergar. Essas referências se tornariam ainda mais sutis após 1934, com a criação do *Motion Picture Production Code*.

3.1 HOLLYWOOD NO ARMÁRIO – FIREWORKS

Nessas primeiras décadas do cinema existiram algumas tentativas mais ousadas em tratar do tema de sexualidades abjetas, alguns deles catalogados por Russo (1987) são: A Caixa de Pandora (Die Büchse der Pandora, 1929) onde a protagonista do título é provavelmente a primeira personagem explicitamente lésbica do cinema, Salomé (Salome, 1923) que alegava ter um elenco completamente queer e teve cenas de relacionamento homossexual censuradas, Ló em Sodoma (Lot in Sodom, 1933) que mostrava nudez e insinuava o sexo entre homens. Como forma de controlar essa tendência, começa uma busca por formas de se controlar os temas mostrados nas telas.



Figura 6 Ló de Sodoma, 1933



Figura 7 Salomé, 1923

Em 1915 a suprema corte dos estados unidos julgou que "a exibição de filmes é um negócio, puro e simples, originado e conduzido para o lucro, como outros espetáculos, não podendo ser protegido ou ter a intenção de ser protegido... como uma parte da imprensa da nação ou órgãos de opinião pública." Isso significava que filmes não eram abraçados pela garantia de liberdade de expressão garantida pela Primeira Emenda à Constituição. Depois de alguns anos dessa decisão, leis de censura haviam sido aprovadas em Nova Iorque, Florida, Massachusetts, Maryland e Virgínia. A lei de Nova Iorque, promulgada em 1921, era representativa; ela dizia que "um filme deve ser licenciado pelo estado a menos que esse filme ou parte dele seja de tal forma que sua exibição poderá incorrer na corrupção moral ou incitar o crime." Indecência, imoralidade e obscenidade não eram descritas ou definidas no estatuto, dessa forma havia muito espaço para interpretação⁹ (RUSSO, 1987, p. 50, tradução nossa).

⁹ In 1915 the U.S. Supreme Court had ruled that "the exhibition of motion pictures is a business, pure and simple, originated and conducted for profit, like other spectacles, not to be regarded or intended to be regarded... as a part of the press of the nation or as organs of public opinion." This meant that the movies were not covered by the First Amendment guarantee of freedom of speech. Within a few years of the ruling, censorship laws were passed in New York, Florida, Massachusetts, Maryland and Virginia. The New York law, enacted in 1921, was typical; it provided that "a film should be licensed by the State unless such a film or part thereof is of such a character that its exhibition would tend to corrupt morals or incite crime." Indecency,

Em uma tentativa de substituir essas censuras externas do estado por uma auto-regulação, em 1930 é criado o Motion Picture Production Code, onde os próprios estúdios de cinema se regulamentariam para evitar tratar de temas ou mostrar “indecências” no cinema. Em 1934, em decorrência de interferência da igreja católica e de outras entidades religiosas, o código torna-se mais severo.

Dividido entre “don’t’s” (não fazer) e “be carefuls” (ter cuidado) o código proibia de ser mostrado em tela coisas como escravidão branca, perversão sexual, nudez e referências a relação sexual entre pessoas brancas e negras. Beijos em tela poderiam durar no máximo 3 segundos, não se podia dizer profanidades, ou seja, usar o nome de deus em vão ou xingamentos estavam fora de questão.

Nesses anos os personagens gays, apesar de ainda estarem lá, são cada vez mais apagados. Quando vistos são, ou muito sutis, ou tratados como vilões, já que os censores faziam vista grossa quando se condenava as pessoas com sexualidades diversas caracterizando esses personagens como loucos ou perigosos.

Gays como seres predatórios, que vivem na penumbra, foram uma questão de estilo e de interpretação pessoal nos filmes de terror dos anos 30. A soma do horror com os pecados da carne são facilmente vistos em filmes de monstro do período. (...) Gays eram geralmente criados como monstros. Em sua crítica do filme de John Flynn chamado O Sargento (1968), Pauline Kael aponta que o personagem de Rod Steiger, um soldado gay, não é apenas homossexual - ele é um psicopata - e parte disso tem a ver com sua aparição em um cenário "normal". "Por que?", ela pergunta, "todos os outros soldados são tão incrivelmente, tão antisépticamente heterossexuais tanto que começa a parecer que você deve ser louco para ser homossexual? Nessa situação no exercito, não existe nada que ligue diretamente para a homossexualidade do sargento... e a homossexualidade é, pelo que parece, desconhecida e sem sentido [tanto que] começa a parecer que apenas monstros poderiam ter um impulso tão bizarro¹⁰ (RUSSO, 1987, p. 58, tradução nossa)

immorality and obscenity were nowhere described or defined in the statute, and thus there was considerable latitude for interpretation.

¹⁰ Gays as predatory, twilight creatures were a matter of style and personal interpretation in the horror films of the 1930s. The equation of horror with the sins of the flesh is easily seen in

Nessa época, diversos atores e pessoas poderosas nos estúdios eram homossexuais, por isso, apesar do código de censura, algumas referências a uma sexualidade queer podem ser vistas com um tom bastante sutil em diversas obras. Como em *Rio Vermelho* (*Red River*, 1948) onde Montgomery Clift, ator homossexual, em uma cena compara sua pistola com a de John Ireland: “Que pistola bonita você está levando, posso ver a sua? Você quer ver a minha?”.

Mesmo nesse período a representação de sexualidades diversas no cinema não se resumia a monstros, psicopatas e piadas de duplo sentido. É justamente nesse período mais conturbado que surge a fagulha que começará a cena underground americana e o que pode ser considerado o primeiro filme *queer* do cinema americano: *Fireworks*, filme experimental de 1947 dirigido por Kenneth Anger, então com 17 anos.

A obra é influenciada pelos *physique films*, gênero que consistia de homens mostrando seus corpos em poses, lutas no estilo greco-romano ou, depois, com alguma pequena narrativa (Benshoff, 2005, p. 114). No filme, Anger mostra homens musculosos e vestidos de marinheiro, exibindo-se em diversas cenas em poses sugestivas. “Anger ousou filmar seu sonho erótico”¹¹ (RUSSO, 1987, p. 104, tradução nossa).

Se pode-se falar de um Cinema *Queer*, esse é seu surgimento. Um cinema de autores com sexualidades abjetas sem medo de mostrar sua identidade e sua ideia de estética na tela. Se antes disso quem definia quem era o *Queer*, como ele se comportava e qual seriam suas possibilidades de personalidade no cinema eram autores majoritariamente heterossexuais e/ou que prezavam por uma norma heteronormativa. A partir desse ponto, mesmo que se repita certos conceitos de heteronormatividade, quem está usando esses conceitos para falar de si mesmos são

monster movies of the period. (...) Gays were often created as monsters. In her review of John Flynn's *The Sergeant* (1968), Pauline Kael points out that Rod Steiger's gay soldier isn't just homosexual—he's psychopathic—and part of that has to do with his appearing in "normal" surroundings. "Why," she asked, "are all the other soldiers so incredibly, so antiseptically straight that it really begins to look as if you did have to be crazy to be a homosexual? In this army situation, there is nothing in the atmosphere that links up with the Sergeant's homosexuality... and homosexuality is, to all appearances, unknown and without cause [so that] it does begin to seem as if only a monster could have such aberrant impulses.

¹¹ Anger dared to film one of his own wet dreams.

os próprios autores queer começando a construir, assim, uma representação própria nas telas.

Outro filme que marca esse início de um *Cinema Queer* é *Uma Canção de Amor* (*Un chant d'amour*, 1950), único filme dirigido por Jean Genet, cheio de imagens eróticas que evocam a necessidade de contato humano e sexual dentro de uma prisão.



Figura 8 *Fireworks*, 1947



Figura 9 Un Chant d'Amour, 1950

Esses filmes pavimentam o caminho para a verdadeira revolução que aconteceria a partir dos anos 60, culminando na revolta de Stonewall e as obras que seguiram esse momento histórico.

3.2 ANOS 60 – DESPERTAR DA REVOLUÇÃO

No início dos anos 60, os filmes experimentais feitos por esses cineastas do *underground* americano continuam a aparecer. Kenneth Anger realiza *Scorpio Rising* (1964). Se em *Fireworks* ele usou o fetiche dos marinheiros, nesse filme Kenneth explora a figura do motoqueiro e o imaginário que acompanha o personagem, enquadrando em diversas cenas as roupas de couro e os acessórios de metal. O filme é um testemunho das subculturas jovens americanas que existiam a época (Pires, 2007). Andy Warhol também faz parte dessa vanguarda com seus filmes experimentais como *Blowjob* (1964), curta onde a câmera fica fixa no rosto de um homem que está recebendo sexo oral.

Já em *Flaming Creatures* (1963), o diretor Jack Smith monta um mosaico psicodélico de uma orgia, com imagens de órgãos genitais em justaposição com rostos. Ao invés de explorar o sexual do ideal de masculino, Jack se concentra em desenhar imagens que vagam pelo travestismo, entortando gêneros, questionando esses ideais masculinizados de desejo (Escoffier, 2009).



Figura 10 *Scorpio Rising*, 1964



Figura 11 *Flaming Creatures*, 1963

Enquanto esses filmes experimentais independentes cada vez mais exploravam questões das sexualidades abjetas, o cinema americano *mainstream* ainda estava restrito pelo *Motion Picture Production Code*. Durante esse período, na Inglaterra surgem dois filmes que, de formas opostas, levantam o debate sobre a maneira em que a homossexualidade era retratada no cinema.

Em *Um Gosto de Mel* (*A Taste Of Honey*, 1961) é narrada a história de amizade entre Jo, uma jovem mulher grávida que é abandonada, e Geoff, um rapaz homossexual que não carrega sinais de vilania, mas sim se comporta como uma criança, é “patético, assexuado”¹² (Russo, 1987, p. 120, tradução nossa). Por essas características, Geoff é um personagem gay que não significa perigo, tendo sido moderadamente aceito até em terras americanas, onde não teve problemas em ser aprovado pelo *Production Code*.

Diferente de *Um Gosto de Mel*, em *Meu Passado Me Condena* (*Victim*, 1961) os personagens homossexuais não eram infantilizados de forma a não mostrar

¹² Pathetic, sexless

perigo para o público comum. O filme é um thriller dramático sobre chantagem, contando a história de um advogado chamado Melville Farr que, após descobrir que seu amante tirou a própria vida para protegê-lo de um esquema de extorsão e intimidação de homossexuais, decide levar os responsáveis pelo esquema para a justiça e recusa-se a pagá-los para continuar vivendo sua vida às escondidas.

Em 1961 a homossexualidade era considerada um crime na Inglaterra tendo como pena reclusão, trabalhos forçados e/ou castração química. Durante a história diversos caíram vítimas da justiça, incluindo personagens importantes como Alan Turing, inventor da computação moderna, e o escritor Oscar Wilde que em seu julgamento teria tornado celebre uma frase do poema *Two Loves*, de Lord Alfred Douglas, que define o amor homossexual como: “o amor que não ousa dizer seu nome”¹³.

Meu Passado Me Condena é o primeiro filme comercial britânico que ousa dizer o nome desse amor (RUSSO, 1987). Em uma cena no meio do filme, após Melville se recusar a cooperar com os chantagistas e as informações sobre seus comportamentos homossexuais se tornam públicos, ele é confrontado pela esposa e admite que sentia desejo por Barrett, seu amante. O filme é um marco no cinema britânico por contribuir no crescente debate da época em torno da não criminalização da homossexualidade e da sua despatologização (BURTON, 2010).

A década de 60 foi uma época de enfrentamento e quebra de paradigmas, em seus anos finais, dois marcos acontecem para o Cinema *Queer*: o fim do *Production Code* e a o que viria a ser um dos maiores eventos da história da luta pelos direitos dos homossexuais: a revolta de *Stonewall Inn*.

¹³ Disponível em: <http://www.phrases.org.uk/meanings/the-love-that-dare-not-speak-its-name.html>

3.3 STONEWALL

Com o fim do *Production Code* em 1968 e sua substituição pelo sistema de “sopa de letrinhas” (sem temas proibidos, mas com uma classificação indicativa por idade de acordo com os temas e abordagens dos filmes, sistema similar ao que existe no Brasil hoje), o caminho se abriu para que um número cada vez maior de filmes tratasse da temática (RUSSO, 1987). Além disso, os eventos de Stonewall marcaram uma revolução na forma como os indivíduos *Queer* se organizavam e se identificavam nos EUA.

A exploração nas telas da vida gay na America era agora realizada contra um cenário de homossexuais visíveis e vocais que reagiam publicamente a sua imagem na mídia. Em uma noite de junho em 1969, a polícia de Nova Iorque invadiu um bar no bairro de Greenwich Village chamado Stonewall. Pela primeira vez, gays reagiram a violência da polícia, e o que se seguiu foi uma semana de motins noturnos. Menos de um ano depois, movimentos de liberação gay existiam em mais de trezentas cidades americanas. Hoje, existem mais de duas mil organizações do tipo apenas nos Estados Unidos, em cidades pequenas e vilas, em campus de universidades e em quase todo negócio ou organização profissional. O fim dos anos 60 e toda a década de 70 se viu uma regurgitação da síndrome do armário tanto no cinema comercial como no independente. Os filmes eram feitos por gays e para gays.¹⁴ (Russo, 1987, p. 148, tradução nossa)

Começam a surgir nos EUA ainda nos anos 50, algumas organizações políticas formadas por homossexuais. Em 1950 é fundada a The Mattachine Society por um grupo de homens gays e em 1955 é formada a The Daughters of Bilitis (DOB),

¹⁴ The onscreen exploration and exploitation of gay life in America was now carried out against a backdrop of vocal and visible homosexuals reacting publicly to their media image. On a June night in 1969, New York City police raided a Greenwich Village bar called the Stonewall. For the first time, gays fought back against the police, and there followed a week of nightly rioting. Less than a year later there were gay liberation groups in over three hundred American cities. Today there are more than two thousand such organizations in the United States alone, in small cities and towns, on college campuses and in almost every business and professional organization. The late 1960s and the whole of the 1970s saw a regurgitation of the closet syndrome in both commercial and independent films made by and about gays.

organização de mulheres lésbicas. As duas organizações não perseguiram mudanças sociais drásticas, ao invés de ir às ruas para um confronto direto, o trabalho das duas era mais focado em lobby. Ambas organizações eram de certa forma conservadoras, o DOB estava envolvido no início dos movimentos de mulheres, que eram geralmente anti-lésbicas, e o Mattachine Society defendia uma ideia de homossexual que não representava riscos nem divergia muito da norma, defendiam a ideia de uma homossexualidade ainda muito presa as regras de uma sociedade heteronormativa, pregando que homossexuais só divergiam em relação ao que faziam na cama (MATZNER, 2004).

Os membros da Mattachine Society e as Daughters of Bilitis tinham a tendência de serem conservadores em relação as mudanças sociais. Ao invés de engajar em um combate aberto com as autoridades, eles objetivavam trabalhar dentro do sistema fazendo lobby a favor da aceitação social. Quando protestos como os piquetes ocorriam, os manifestantes agiam de forma ordeira e polida, serem presos não era a sua intenção. O movimento de direitos civis, negro, o contra a guerra e o de mulheres a partir da metade dos anos 60 inspiram jovens ativistas gays e lésbicas a partirem para uma militância mais radical. A ideia de revolução social era parte do zeitgeist do fim dos anos 60, e a consciência coletiva das lésbicas e dos gays estava preparada para um incidente - talvez qualquer incidente - que permitiria ao movimento de orgulho gay a inflamar, pegar fogo, queimar brilhantemente.¹⁵ (MATZNER, 2004, p.2, tradução nossa).

Em 28 de Junho de 1969 esse incidente aconteceu. O Stonewall Inn era um dos vários bares gays de Nove Iorque que, segundo Marzner, assim como todos os outros, sofria constantes batidas da polícia que levava para a prisão os clientes mais

¹⁵ The members of the Mattachine Society and Daughters of Bilitis tended to be conservative when it came to social change. Rather than engage in open confrontation with authorities, the goal was to work within the system to lobby for social acceptability. When protests such as picketing did occur, demonstrators acted in an orderly, polite manner; the least of their intentions was to get arrested. The civil rights, black power, anti-war, and women's movements of the mid to late 1960s, however, greatly inspired younger gay and lesbian activists to move to a more radical, militant stance. The idea of social evolution was part of the late 1960s zeitgeist, and the lesbian and gay collective consciousness was primed and ready for an incident--perhaps any incident--that would allow an aggressive Gay Pride movement to spark, catch fire, and burn brightly.

desviantes, geralmente drag queens, mulheres trans e lésbicas masculinizadas, dando preferência as pessoas que não eram brancas. Enquanto os frequentadores homens e brancos normalmente desapareciam sem maiores implicações. Porém, nas primeiras horas do dia 28, a multidão que estava no bar lamentando o velório de Judy Garland, grande ícone gay, ocorrido no dia anterior, decidiu, sem planejamento prévio, reagir a violência da polícia. Marsha P. Johnson, uma mulher trans negra, Stormé DeLarverie, lésbica masculinizada, Sylvia Rivera, drag queen de descendência latina, são alguns dos nomes importantes a quem são atribuídos o início da rebelião de *Stonewall*. Primeiro a multidão reagiu jogando moedas nos policiais, piada com o suborno comum nessas rondas, depois isso escalonou para pedras e objetos mais duros. Desacostumados com a resposta violenta de um grupo que não costumava reagir, os policiais ficam acuados e precisam se esconder dentro de Stonewall para se proteger da multidão que toma as ruas na revolta que durou 6 dias e que foi o estopim dos movimentos *Queer* modernos.

Stonewall foi um marco de resistência. Transexuais, gays, lésbicas, drag queens e toda sorte de transviados, de estranhos, de “queers”, foram as ruas e exigiram um basta. As pedras da revolta contra a violência policial que quebravam as janelas, também lascavam e trincavam o sistema heteronormativo que julgava quem deveria ser uma pessoa completa, respeitável, e quem seriam os anormais, excluídos, precários. Elas também quebravam a porta dos armários levando a um momento único de união e defesa de uma identidade diferente em face a um mundo de iguais. “We're Here! We're Queer! Get used to it!”¹⁶

O estado borbulhante em que se encontra o movimento LGBTTTQ+, unido com a facilidade de acesso a equipamentos de filmagem faz fervilhar o mercado de diversos filmes independentes que, de uma forma ou outra, se debruçam sobre a questão: o que é a identidade gay? (ou ainda, essa identidade existe?).

¹⁶ “Nós estamos aqui, nós somos queer, acostume-se” – Frase de ordem ecoada por protestos até hoje.

3.4 DEPOIS DE STONEWALL - WORD IS OUT

- Você sempre foi gay?
- Sempre... Hum.... Eu acho que não... Bom, talvez.... Eu não sei, é difícil dizer.
(ARMIJO in WORD IS OUT, 1977, tradução nossa)¹⁷

Na Europa, a década de setenta é o período em que diversos autores começam a filmar sobre sexualidades abjetas. É o período em que gênios como Rainer Werner Fassbinder e Chantal Akerman iniciam seus trabalhos com obras desafiadoras e sem medo de mostrar o sexo e a vida social de pessoas *Queer*. Filmes como *O Direito do Mais Forte à Liberdade* (*Faustrecht der Freiheit*, 1975), *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972), *Os Deuses Malditos* (*La caduta degli dei*, 1969) trazem o sexo e a afronta aos padrões que faltava ao cinema americano.

Je, tu, il, elle é um filme experimental de 1974, dirigido por Chantal Akerman, que mostra uma longa cena de sexo entre duas mulheres. Se nos EUA o sexo lésbico nesses anos era muito usado no gênero *exploitation*, chegando a dar origem a um subgênero de filmes sobre lésbicas em prisões femininas, como forma de atrair o público masculino heterossexual, Em *Je, Tu, Il, Elle* o sexo das duas era proprietário. Uma cena que derrubava as concepções sobre a sexualidade feminina e a tomava como sua.

¹⁷ Were you always gay?/Always... I don't think so, maybe, I don't know. It's hard to say



Figura 12 Faustrecht der Freiheit, 1975



Figura 13 Je, tu, il, elle, 1974

Após Stonewall a politização de grupos de pessoas queers levou a realização de diversas marchas, eventos públicos e a criação de vários grupos políticos, sendo um dos mais importantes a Gay Liberation Front, iniciada um mês após as revoltas (Matzner, 2004). Acompanhando a transformação social e influenciadas pelos europeus, uma safra de filmes principalmente documentais e experimentais começam

a surgir nos EUA. Desses documentários, o que talvez represente um marco maior é *Word Is Out: Stories of Some of Our Lives* (1977).

Assinado coletivamente pelo grupo Mariposa Film, o documentário é uma série de entrevistas com 26 pessoas gays e lésbicas de variadas origens, objetivando montar um panorama aberto, ainda que não completo, sobre o que é ser gay. Essa tentativa que já nasce falha de abraçar tudo o que formaria essa identidade em um filme de duas horas é questionada na própria película, bem em seus primeiros minutos:

- O que eu tentava dizer quando você me perguntou se eu aceitaria ou não ser a única lésbica negra no filme é que você sabe que nós nascemos em todos os formatos e cores e... Você sabe... Direções das nossas vidas, etc... você está capturando isso no filme? Mesmo como uma lésbica negra eu não gostaria de ser retratada como o modelo do que uma lésbica negra é. Eu sou UMA lésbica negra e existem tantas de nós, de lésbicas negras que vivem suas vidas de formas tão distintas que eu estava com esperanças de que o filme seria capaz de fazer, você sabe, um retrato mais amplo do que uma lésbica negra é. (POWELL in *WORD IS OUT*, 1977, tradução nossa)¹⁸

Ao contar suas histórias, essas 26 pessoas montam um panorama, assustadoramente ainda atual, sobre as dores e delícias de se ter uma sexualidade abjeta. Ao montar na tela parte desse quebra-cabeça, está construindo-se também uma ideia de o que é ser homossexual. Ao ver na tela o reflexo do que se é, identifica-se o que se é. Essa metáfora do reflexo é mostrada dentro do filme. Na entrevista com Roger Harkenrider, que diz: eu sinto uma responsabilidade com as outras pessoas estranhas do mundo em ser uma pessoa estranha inteligente e representativa¹⁹ (in *WORD IS OUT*, 1977, tradução nossa), existe alguns planos em que você consegue

¹⁸ "What I was trying to say, I guess, when you asked whether or not I'd be the only black lesbian on the film is do you know that not only do we come in all shapes and colors and... You know... Directions to our lives, etc... and are you capturing that on the film but that even as a black lesbian I wouldn't want to be seen as this is what black lesbians are, I happen to be A black lesbian and there are so many of us, of black lesbians who live their lives in so many different kinds of ways that I was hoping that the film would be able to give, you know, a broad spectrum of a black lesbian then just me".

¹⁹ I feel a responsibility to the other weird people of the world to be a representative, intelligent weird person.

ver a equipe e a câmera refletidas em um grande espelho atrás do entrevistado. Ao entrevistar ele, ao montar a imagem dele, estamos montando a nossa.



Figura 14 O Mariposa Group



Figura 15 Harkenrider em Word is Out

3.5 À MARGEM DA MARGEM

- Tia Ida, você sabe que eu gosto de mulheres.
 - Aw, não me diga isso.
 - Cristo, não vamos falar disso de novo.
 - Todos esses esteticistas, e você não tem nenhum namoradinho?
 - Eu não quero namoradinhos.
 - Oh, querido, eu ficaria tão feliz se você virasse uma bicha.
 - Não tem como. Eu sou hetero. Quero dizer, eu gosto de muitas bichas, mas não gosto da ferramenta deles, sabe? Eu gosto de mulheres.
 - Mas você pode mudar. Bichas são simplesmente melhores. Eu ficaria tão feliz se você fosse um veadinho e tivesse um bom esteticista como namorado. Eu não precisaria me preocupar.
 - Você não tem nada com o que se preocupar.
 - Eu me preocupo que você vá trabalhar em um escritório, tenha filhos, comemore aniversários de casamento... O mundo heterossexual é doentio e entediante.
- (FEMALE TROUBLE, 1974, tradução nossa)²⁰

Nos anos 70 também é visto o início do circuito *Midnight Movies*, onde cinemas alternativos em sessões de meia-noite exibiam filmes transgressores, que não achavam outro espaço de exibição. Por isso, acabava reunindo um público que consumia esse cinema vorazmente, transformando em clássicos cults as películas exibidas. Alguns desses filmes são *Monstros* (*Freaks*, 1932) sobre um circo onde deficientes físicos eram transformados em atrações, *El Topo* (1970) de Alejandro Jodorowsky, *Eraserhead* (1977) de David Lynch e *The Rocky Horror Picture Show* (1975) musical rock bizarro que misturava uma homenagem aos filmes B de ficção científica com alienígenas e travestis embalados com uma estética carregada de referências *Queer* (SILVA, 2009).

²⁰ Aunt Ida, you know I dig women./Aw, don't tell me that./Christ, let's not go through this again./All those beauticians, and you don't have any boy dates?/I don't want any boy dates./Oh, honey, I'd be so happy if you'd turn nellie./There ain't no way. I'm straight. I mean, I like a lot of queers... but I don't dig their equipment, you know? I like women./But you could change. Queers are just better. I'd be so proud if you was a fag... and had a nice beautician boyfriend. I'd never have to worry./There ain't nothin' to worry about./I worry that you'll work in an office, have children, celebrate wedding anniversaries... The world of heterosexual is a sick and boring life.

O circuito de Midnight Movies também foi responsável para elevar John Waters e sua atriz fetishe Divine (persona drag do ator Harris Glenn Milstead) a um status de reis cults pela forma como quebravam paradigmas na tela.

A preferência por um tipo de representação corporal identificada com o grotesco dá lugar a um questionamento ainda maior, o questionamento do gosto médio da sociedade em questão. Assim, os filmes estudados criam novos valores e, aqui, quanto mais bizarro melhor. Por isso pensamos se importante associar esse tipo de representação corporal às formas de transgressão através do corpo levantadas pelas subculturas (SILVA, 2009, p. 46).

Os filmes do diretor carregam a rebelião contra um padrão heteronormativo, tanto em relação a sexo, binário de gênero, quanto aos corpos e as regras que determinam quais deles são desejáveis. Quando em Problemas Femininos (Female Trouble, 1974) a personagem de Edith Massei tenta convencer seu filho heterossexual a tornar-se gay sua fala causa o riso por uma inversão de preconceitos: “Eu fico preocupada pensando que você vai trabalhar em um escritório, ter filhos, comemorar aniversários de casamento... O mundo heterossexual é doente e entediante”. Waters se apropria do discurso usado contra as pessoas homossexuais e aponta a arma para heteronormatividade. John expõe sua total falta de identificação com um modelo que o excluí, o subverte e aproveita a viagem e faz chacota dele.

Como Waters, diversos outros diretores que apelam para a resposta de forma mais extrema e mais queer (significando bizarro nesse caso). Kenneth Anger, diretor de Fireworks e Scorpio Rising e que pode ser encarado como um precursor desses cineastas, continua a trabalhar nos anos 70, um mais moderno, tendo começado sua carreira no fim dos anos 80 é Bruce LaBruce, autor que sempre trabalha o sexo e o bizarro.

3.6 AS VÍTIMAS DA REVOLUÇÃO SEXUAL - NOVO CINEMA QUEER

Nos anos 80 a produção de filmes com temáticas queer continua em ascensão. De certa forma, no período, existem dois cinemas que andam separados: um é formado pelos grandes estúdios, fazendo filmes com dinheiro e visando sucesso comercial, o outro são as tentativas experimentais independentes que não são reconhecidos ainda pela crítica majoritária (RICH, 2013).

Existiram tentativas de estúdios em se fazer um cinema que abordava a homossexualidade e que pudesse ser explorado comercialmente. Destacam-se *Fazendo Amor* (*Making Love*, 1982), sobre um jovem médico casado que tem uma crise de identidade após descobrir-se atraído por outros homens, *As Parceiras* (*Personal Best*, 1982) sobre uma equipe de atletas protagonizado por uma personagem bissexual, e *Corações Desertos* (*Desert Hearts*, 1985) sobre o romance entre uma professora lésbica e uma mulher casada nos anos 50. Apesar desses filmes não agradarem os estúdios em relação a bilheteria, desencorajando outras produções sobre gays na época, são redescobertos e muito vistos nas vídeo locadoras, formando uma geração de adolescentes queers que, antes, não tinham acesso a filmes sobre suas vidas (ADES; KLAINBERG, 2006).

Nesse período, começa surge um Cinema *Queer* que preenche a lacuna entre as experimentações undergrounds e as tentativas dos estúdios, um cinema independente que é abraçado pelos festivais e críticos que atestam seu valor. A crítica de cinema B. Ruby Rich (2013) denomina o período como New Queer Cinema. O movimento só se tornou possível, segundo a autora por quatro fatores: o crescimento de *Queer* como forma de comunidade e identidade, alugueis baratos, o surgimento da AIDS e o presidente americano Ronald Reagan.

Reagan era o garoto propaganda de uma onda conservadora cristã que tomara o partido republicano e que odiava gays, arte e gozavam de nenhuma compaixão ou moral. Esse grupo ainda calhou de alcançar o poder convenientemente no mesmo momento em que as comunidades LGBTTTQ+ sofriam sua pior crise. Ao invés de ir ao socorro, o presidente fazia o maior esforço para nunca falar a palavra “AIDS” em público, Reagan contribui para a ideia de que o HIV era um câncer gay mandado dos céus para limpar a humanidade dessas pessoas pervertidas (RICH, 2013). Esse quadro político que ignora as milhares de pessoas que morriam todos os dias cria um ambiente perfeito para a rebeldia artística.

Revolta e oportunidade se transformam em uma resposta artística histórica para uma repressão política insuportável: simples assim, sim, e tão complexo ao mesmo tempo. Doença e morte, contaminação e indiferença, deixaram uma geração desesperada.²¹ (RICH, 2013, p. 17, tradução nossa).

Essa junção de fatores fez surgir filmes de resposta. *Parting Glances - Olhares de Despedida* (*Parting Glances*, 1986) é o primeiro a tratar da AIDS como seu tema central. Protagonizado por Steve Buscemi fazendo um personagem com AIDS. Alguns anos depois, *Veneno* (*Poison*, 1991) de Todd Hayness se consagra no circuito de festivais enquanto recebe duras críticas do governo por ser indecente.

Veneno deixa claro o status que homens gays tinham recebido: os novos leprosos. Nesse momento, a onda conservadora que governava os EUA queria destruir o financiamento público para as artes (assim como a imaginária agenda gay²²), o que fez de *Veneno* o bode expiatório perfeito por seu conteúdo contestador e por ter recebido 25 mil dólares do governo americano. A frente conservadora usa o filme para atacar Frohnmayer, responsável pela agência que cuidava do financiamento federal das artes, que tentou, sem muito sucesso defender o filme de um mar de críticas infundadas feitas por quem, se vamos ser honestos, não entendiam a primeira coisa de arte (RICH, 2013).

Donald Wildmon, presidente da Associação da Família Americana, atacou *Veneno* por suas (inexistentes) “cenas de pornô explícito com homossexuais praticando sexo anal”. Ele depois admitiu que nunca havia visto o filme. (...). Quando exibições do filme para membros do congresso em Washington são arranjadas (história real), a mulher de um dos congressistas disse que precisava de um banho de água sanitária para se limpar do filme.

²¹ Outrage and opportunity merged into a historic artistic response to insufferable political repression: that simple, yes, and that complex. Illness and death, contagion and indifference, made a generation desperate.

²² Talvez uma relação com o Brasil seja os congressistas que discursam contra a tal “ditadura gay”.

Frohnmayer demitiu-se no ano seguinte.²³ (RICH, 2013, p. 18, tradução nossa)

Mesmo com essa tentativa de backlash violenta dos conservadores, filmes gays passaram a vencer festivais e se tornaram “hip”²⁴ (RICH, 2013). Em 1991, o festival de Sundance, o maior festival de cinema independente americano até hoje, premia *Veneno* e *Paris is Burning*, documentário sobre a cena gay de Nova Iorque. Os temas *queer* começam a escalar em importância e frequência até serem abraçados pelos cinemão de vez com *Filadélfia* (*Philadelphia*, 1993), estrelado por Tom Hanks, sucesso comercial e de crítica, conseguindo ganhar dois Oscars.

²³ The Mississippi hit man Donald Wildmon, head of the American Family Association, attacked *Poison* for its (nonexistent) “explicit porno scenes of homosexuals involved in anal sex”. He later admitted he never saw the film. (...) When screenings were arranged in Washington, D.C., for members of Congress (true story), one congressman’s wife said she needed to bathe in Clorox to cleanse herself of it. Frohnmayer resigned the following year

²⁴ Descolado, legal, tendência.

3.7 CINEMA QUEER CONTEMPORÂNEO

A partir de Filadélfia, personagens *Queers* se tornaram cada vez mais frequentes, tanto em filmes de estúdio quanto em filmes independentes. Diversos festivais surgem pelo mundo visando incentivar a produção e a exibição de filmes com temáticas diversas, até eventos tradicionais criam mecanismos de dar visibilidade para esses filmes como o *Teddy Bear*, premiação especial para filmes que tratem de temáticas de identidade ou de gênero do Festival de Berlim e a *Palma Queer*, prêmio paralelo e independente em Cannes.

Cineastas que surgiram no contexto do *New Cinema Queer*, como Gus Van Sant (diretor de *Mala Noche* e *Garotos de Programa*) e Todd Hayness, seguem para se tornar nomes importantes não só no cinema independente ou no cinema *Queer* mas também no esquema da indústria, sendo figuras carimbadas na temporada de premiações americana.

Durante os anos filmes cada vez maiores sobre o tema surgem. De repente, interpretar um personagem *Queer* torna-se um desafio que é visto com bons olhos tanto por público quanto crítica (enquanto assumir-se *Queer* continua um tabu). Nos últimos anos isso acarreta em uma lista de atores cisgenero interpretando personagens transgeneros como forma de se afirmar na arte. Eddie Redmayne em *A Garota Dinamarquesa* (*The Danish Girl*, 2015), Jared Leto em *Clube de Compras Dallas* (*Dallas Buyers Club*, 2013), Felicity Huffman em *Transamerica* (2005), entre outros, foram atores que, interpretando personagens trans conseguiram indicações aos maiores prêmios da indústria americana.

Os filmes que são aceitos por essas premiações são geralmente aqueles onde os personagens se transformam em mártires (LIM, 2011). Dramas como *Milk: A Voz da Igualdade* (*Milk*, 2009), *O Segredo de Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*, 2005), *O Jogo da Imitação* (*The Imitation Game*, 2014), entre outros reforçam a tendência que começou em Filadélfia: personagens *Queer* que sofrem muito (e morrem no final).

Com a TV a cabo e proliferação de canais de nicho, surgem diversos programas de TV que abordam essas questões de diversas formas, de reality shows como *I Am Jazz* e *I Am Cait*, ambos sobre mulheres transexuais, a séries ficcionais como *Queer As Folk* e *Looking*. A produção para TV a cabo nos anos 2000, com o auxílio da internet, acha seu nicho e torna-se viável comercialmente, sem precisar apelar para

uma audiência maior, preenchendo a lacuna de produções sobre personagens *Queers* para um público *Queer*. De repente, os personagens LGBTTTQ+ começam a ser constantes também em obras que não são voltadas para esse público. Em *Skins*, série adolescente cult inglesa que se tornou sucesso mundial graças à internet, os personagens experimentam sua sexualidade de maneiras diversas, em *Six Feet Under* um dos personagens principais é gay e a aceitação de sua sexualidade é uma trama desenvolvida, *Will & Grace* é protagonizado por homens gays. Chega um momento que o personagem gay torna-se uma “cota”, eles normalmente estão lá, em segundo plano, para trazer uma ideia de diversidade (LIM, 2011). Essa multiplicação de personagens tem seus problemas. Eles são, geralmente, homens cisgenero brancos com uma situação financeira boa e boa aparência, mas normalmente quase assexuados.

No meio dessa produção independente de nicho nasce uma série de filmes de romance gay, tantos que são nominados “gaysplotation” (Lim, 2011). Carregando formulas semelhantes aos filmes de comédia romântica com personagens heteros, esses filmes contam com o mercado de DVD e VOD²⁵ para sua distribuição e geralmente são começam com saída do armário/descoberta da sexualidade e terminam com um final feliz com o casal juntos, claro. O Beijo Hollywoodiano de Billy (Billy's Hollywood Screen Kiss, 1998) é um dos mais celebrados da safra, seguido por Louvado Seja (Latter Days, 2003), De Repente, Califórnia (Shelter, 2007). Esses filmes normalmente trazem como protagonistas homens gays brancos e que se encaixam em um ideal de beleza masculinizado, se abraçando a formulas e sem mergulhar muito em o que significa ser gay.

Weekend é também um romance gay, mas que, na contramão, decide debater questões mais profundos que a simples saída do armário. Definido por Dennis Lim (2011) como uma exceção da regra, um filme que reflete sobre as experiências gays de hoje, que consegue tomar o bonde da história e começa uma conversa mais profunda sobre essa identidade nos dias atuais.

²⁵ Video On Demand – Sigla para serviços de aluguel ou venda de filmes por streaming através da internet.

4 ANÁLISE DOS FILMES

A partir dos anos 90, os filmes que tratam sobre questões *Queer*, especialmente os sobre homossexualidade, proliferam, o que pode ser lido como um reflexo dos avanços sociais que os grupos passaram a gozar a partir dessa década. São produzidos filmes cada vez mais diversos, de variados gêneros e abordagens.

Dentro desse contexto, surge uma série de filmes que tratam sobre descobrir-se abjeto na adolescência e as implicações que existem ao se crescer *Queer*. Misturando toques de comédia romântica e filmes de amadurecimento²⁶, essas obras trazem a forte impressão de um retrato sobre o que é descobrir-se “estranho” e quais são as lutas que devem ser travadas para a auto-aceitação durante o período de tempo em que foram realizados. Diversos filmes se encaixam nessa espécie de subgênero: *A Incrível História de Duas Garotas Apaixonadas* (*The Incredibly True Adventure of Two Girls in Love*, 1995), *Assunto de Meninas* (*Lost and Delirious*, 2001), *Azul É a Cor Mais Quente* (*La vie d'Adèle - Chapitres 1 et 2*, 2013) falam sobre relacionamentos entre lésbicas, *Boy Meets Girl* (2014) e *Tomboy* (2011) tratam questão da transgeneridade.

Com isso em mente, selecionamos para análise dois filmes sobre adolescentes gays masculinos realizados com um espaço de 18 anos entre si. O primeiro é *Delicada Atração* (*Beautiful Thing*), filmes britânico de 1996 dirigido por Hettie Macdonald e baseado em uma peça de Jonathan Harvey. Trata sobre dois garotos que moram em um conjunto residencial operário em Londres, Jamie que mora sozinho com a mãe e Ste que sofre violência constante do pai e do irmão, e se descobrem apaixonados.

O segundo é *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*, filme brasileiro de 2014 dirigido por Daniel Ribeiro. Conta a história de Leonardo, um adolescente cego que, como qualquer adolescente, quer se livrar das garras dos pais, dos colegas escrotos de escola e ir embora para algum outro lugar onde as coisas interessantes possam acontecer. Quando Gabriel muda-se para a sua classe, o protagonista descobre sua sexualidade e repensa sua fuga.

²⁶ *Coming of age*: subgênero que aborda as questões do amadurecimento na adolescência para a idade adulta.

4.1 HOJE EU QUERO VOLTAR SOZINHO

Hoje Eu Quero Voltar Sozinho é um filme sutil. A começar pela direção de Daniel Ribeiro que foge das armadilhas do diretor estreante e chama o mínimo de atenção para si e sua câmera, deixando de fora estripulias visuais superficiais para concentrar tudo na trama que é adaptada do curta de 2010 *Eu Não Quero Voltar Sozinho*, do mesmo diretor. A transição de curta para longa dá-se sem enfraquecer seus momentos dramáticos e mantendo a mesma segurança e doçura que levou o curta original a ter atualmente mais de quatro milhões de visualizações no *Youtube*.

A história de um garoto deficiente visual que tenta escapar das garras de uma mãe super protetora, que sofre *bullying*, que sofre com o ciúmes da melhor amiga ao mesmo tempo que se apaixona por um menino da mesma turma, que parece mais interessado em outra menina (Giovana amava Léo, que amava Gabriel, que tinha medo de amar alguém), é cheia de armadilhas. Seria muito fácil apelar para a emoção fácil, demonizar alguns personagens, santificar outros, deixar a trilha sonora subir e evocar lágrimas. Enfim, seria fácil transformar essa história em um melodrama, não fosse a sutileza.

Daniel permeia o filme inteiro com toques de doçura e simplicidade, sua direção elegante, unido ao roteiro conciso, consegue dar profundidade e personalidade não só ao trio de carismáticos protagonistas. Todos os personagens do filme, mesmo que apareçam pouco, não são maniqueístas, não simplesmente servem a um propósito na trama.

Guilherme Lobo interpreta Léo com uma precisão impressionante, além da deficiência visual, suas emoções e, ironicamente, seus olhares refletem o protagonista e são a alma do filme. Fabio Audi consegue com sutileza (sempre ela) mostrar os conflitos internos de seu personagem, como na cena em que volta de bicicleta da festa, após roubar um beijo de Léo.

Tess Amorim interpreta Giovana não só como a conselheira ou o alívio cômico (apesar de funcionar muito bem ao fazer graça), ela é tampouco um mero empecilho para o romance dos dois. Giovana é, talvez, a personagem mais complexa de todo o filme, ao ver o amigo querer ir embora (fugir dela), se tornar independente de seus cuidados ao (como sugere o título) querer ir para casa sozinho, nem retornar seus olhares de carinho, Giovana se perde, bebe vodca (“pura?!”), e age por impulso.

Giovana não é apenas um empecilho, não está lá apenas para ser um obstáculo na história dos dois, ela move a trama tanto quanto os outros protagonistas. Talvez por isso a adição de um interesse romântico para ela aos últimos minutos da projeção soe como uma escolha pobre, fácil. A personagem não precisa de tapinhas nas costas.

A avó de Léo (Selma Egrei) é um recanto. Importante na trama ao contar os podres da mãe, humaniza-la. Mesmo os “vilões” são interpretados com doçura, os garotos do *bullying* são mais imaturos do que malvados, a mãe de Léo, pivô dos conflitos iniciais do filme, não é retratada como a mãe louca e superprotetora que corta as asas do filho cego para que este não abandone o ninho, ela é vista como uma mãe, com preocupações, falhas. Lúcia Romano consegue colocar ternura até nos momentos de conflito pesado com Léo. As discussões acaloradas entre os dois personagens não deixam de fora o carinho entre eles, mesmo quando Léo se mune de ironia ou quando a mãe é irracional em seu zelo. Importante nessa parte o personagem do pai (Eucir de Souza), ao surgir como um mediador entre os dois polos. A cena em que ensina Léo a se barbear, além do rito de passagem para o protagonista que está tentando se virar sozinho, mostra a dinâmica familiar entre os três, além de apresentar o conselho que definirá o filme.

O filme tenta ao máximo retratar o mundo sensorial do protagonista. Em certa altura da película, Gabriel diz “a gente só vê o que é iluminado”. Essa fala reflete no sonho do protagonista onde, com luzes saindo de suas mãos, o espectador só vê o que Léo toca, perdendo-se em um mundo de escuridão e de sons. Pesadelo este que depois se tornaria realidade, quando Léo está na piscina com Gabriel e Karina e (assim como a gente, já que a câmera permanece no rosto de Léo) não sabe o que os dois estão fazendo. O mundo sensorial do protagonista é explorado ao máximo no beijo final. Seria fácil demais subir a música, apelar para uma catarse. Em mais uma decisão acertada, Daniel Ribeiro deixa que a trilha dos dois sejam os ruídos do beijo, dos carinhos e do abraço.



Figura 16 Pesadelo de Léo

Aliás, a trilha nunca é usada como artifício fácil para causar emoção no espectador, apesar de se manter na linha indie-alternativo-melancólico, as músicas principais acabam por comentar os acontecimentos do filme. *There's Too Much Love* de Belle and Sebastian, *Vagalumes Cegos* de Cicero e *Modern Love* de David Bowie não são apenas músicas de fundo, elas definem o clima do filme. *Start A War* do *The National* toca logo após Léo se sentir rejeitado pelo amado e diz “*did you really think that you could put me in the safe behind the painting locked it up and leave? Walk away now and you're gonna start a war*”²⁷ Interessante também quando Ribeiro escolhe por não usar música, como na referida cena do beijo ou quando Gabriel foge da festa.

Léo quer liberdade, libertar-se, acha que para isso deve fugir. O pai propõe que ele primeiro descubra do que ele quer fugir para depois decidir o que fazer. Léo quer ser ele mesmo. Fazer coisas impossíveis, como andar de bicicleta sendo cego. Nunca vai acontecer. Até ele conhecer Gabriel. No mundo doce de *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*, o amor liberta, torna possível o impossível.

Voltar Sozinho é, principalmente, um filme sobre descoberta sexual. Seus dois protagonistas experimentam o amadurecimento que o primeiro grande amor traz.

²⁷ Você realmente achou que poderia me colocar em um cofre atrás de uma pintura, me trancar e ir embora? Se vá agora e você começará uma guerra. (tradução nossa).

Vários momentos mostram essa jornada coroada pelo primeiro beijo. No começo, quando Gabriel entra na sala, e sua voz desperta a curiosidade de Léo. É interessante como Daniel opta por demorar o foco na orelha do protagonista para só depois mostrar o interesse romântico. Os sentidos do amor são outros que não a visão.



Figura 17 A chegada de Gabriel

Após a primeira provocação, conforme vai se envolvendo com Gabriel, Léo começa a provar outras coisas novas. Beija o vidro do box do banheiro, num momento terno de experimentação juvenil que Ribeiro captura com doçura, em planos detalhe e com uma trilha elegante.

Depois, quando o amado o leva para uma aventura escondido dos pais, para “ver” o eclipse (e explica esse fenômeno ótico de forma sensorial, começando a realizar o impossível), Léo volta para casa e, enquanto sente o cheiro de Gabriel no moletom esquecido, se masturba, mostrando como a sexualidade para ele vem de sistemas sensoriais diversos da visão. Já para Gabriel, a excitação sexual vem justamente do momento em que vê o outro despido. Gabriel, que zomba de Léo quando este se mostra envergonhado de tomar banho pelado perto de outra pessoa, assim que Léo se despe, fica desconfortável e logo foge para esconder a própria excitação.

Outro mérito de Daniel é tratar de sexualidade sem pesar a mão. A descoberta sexual, o convite do corpo, é singela e delicada, como tudo em Voltar Sozinho. O primeiro beijo dos dois ocorre no susto, Gabriel agarra Léo e depois foge, deixando-o

sozinho, ao invés de colocar no centro da questão as dúvidas sexuais de Léo ou reações a ser gay ou não, a sexualidade é fato consumado. Os dois se beijam e se gostam, mas Gabriel fugiu. Mesmo aqui, existe a culpa da sexualidade abjeta e o desvio da heterossexualidade compulsória, como definido por Butler.



Figura 18 O primeiro beijo

4.2 DELICADA ATRAÇÃO

Nobody can tell ya
 There's only one song worth singing
 They may try and sell ya
 Cause it hangs them up to see someone like you
 But you've gotta make your own kind of music
 Sing your own special song
 Make your own kind of music
 Even if nobody else sings along²⁸
 (MANN; WEIL, 1968)

Existe um ditado inglês que diz “*it takes a village to raise a child*”, é preciso uma comunidade toda para que se eduque, para que se forme uma criança (é isso mesmo?), ou seja, a formação das crianças não depende apenas dos pais, mas sim de sua convivência em sociedade. Delicada Atração de certa forma é um exemplo de como esse provérbio pode afetar na opressão ou na aceitação de pessoas *Queer*. O filme não gira em torno apenas do romance entre Ste e Jamie, mas sim nas relações que os dois tem com os outros membros de seu condomínio residencial e como elas são afetadas pelo envolvimento dos dois.

Após uma cena rápida em que se apresenta Jamie, Ste e as posições opostas que os dois tomam na escola, logo somos apresentados, durante os letreiros, ao prédio de apartamentos onde os dois moram. Nessa cena também é introduzida a mãe de Jamie e sua preocupação com o comportamento do filho, seu namorado Tony e os personagens que, literalmente (são os vizinhos de ambos os lados), cercam os dois. De um lado Leah, a vizinha libertária e caótica que venera Mama Cass²⁹, e sua mãe Rose que já não suporta os desafios da filha. Do outro Ste, seu pai e seu irmão.

Nessa segunda cena, logo após a caminhada, percebemos que Jamie sente algo por Ste, já que seu olhar se demora no outro garoto. Também é mostrado como Ste serve como uma espécie de substituto da mãe ausente, cozinhando para seu pai e irmão, além do medo de contraria-lo ou irrita-lo de alguma forma, o que fica claro na

²⁸ Ninguém pode te dizer/que só existe um tipo de canção que valha a pena cantar/eles podem até tentar te convencer/pois irrita-os ver alguém como você/mas você precisa fazer a sua própria música/cantar a sua canção especial/fazer a sua própria música/mesmo que ninguém mais cante junto (tradução nossa).

²⁹ Como eles se referem a cantora americana Cass Elliot, famosa nos anos 60 e 70. Fez parte do grupo The Mamas and the Papas, responsáveis por clássicos como California Dreamin' e Dream a Little Dream of Me.

forma desesperada que reage em tentar silenciar a música alta de Leah, temendo que essa possa acordar seu pai.



Figura 19 Jamie chegando no prédio em que mora

O primeiro contato de Jamie com Tony, o namorado de sua mãe, é um misto engraçado de tentativa de forçar uma norma, com o reconhecimento que essa norma não é absoluta. Um dos conflitos de Jamie é não querer/gostar de jogar futebol, sempre foge da educação física. Tony o presenteia com uma bola, diz que o entende, mas que os dois podem jogar uma “pelada” de vez em quando. Quando Jamie diz não quiere, Tony assume que também não.

Enquanto a casa de Jamie é colorida, pintada com tons mais quentes, as cenas passadas na casa de Ste são completamente sóbrias. Os lugares onde Ste vive são cheios de tons pastéis. O primeiro fotograma que nos localiza em sua casa traz o garoto apertado no lado esquerdo da tela, em oposição a seu pai que está abaixo de uma cruz. A igreja então surge como a única coisa acima da figura do pai, onde ele se volda para diminuir e oprimir Ste. Enquanto os outros personagens falam com modulação de voz, gritam, fazem piadas, riem, o pai de Ste é sempre mostrado como

uma figura sisuda, carrancuda. Fotografado em um contra-plongée³⁰ que o transforma em um gigante opressor, contrastando com a figura do menino, diminuído, acuado em um canto da tela.



Figura 20 A Família de Ste



Figura 21 A Opressão do pai

Em contraste com o pai de Ste, Tony é o mais próximo de uma figura de paternidade para Jamie, mas no lugar de simbolizar controle, ele é liberdade. Fuma

³⁰ Ângulo de câmera em que se fotografa o personagem por baixo, dando a ele ideia de grandiosidade.

maconha junto do garoto, questiona as definições de tudo, até de lugar (“O que é um ‘lugar’? É só um espaço onde coisas acontecem” diz em determinado momento do filme). Ainda questiona a diferença de idade grande entre ele e a mãe de Jamie (“idade é só um número”).

Na casa de Ste, tudo é opressor, menos sua cama que é cheia de objetos que fazem referência a esporte e ao time inglês Arsenal. Ele aparece sempre retraído quando em casa. Quase estático em cantos do quadro. Com um medo constante da violência que seu pai e seu irmão sempre depositam nele.



Figura 22 Violência física

Depois de mais uma agressão, Sandra, mãe de Jamie, encontra Ste chorando do lado de fora do condomínio e o leva para casa, oferecendo recanto e proteção. Sem alternativa, Jamie e Ste precisam dormir na mesma cama. O quarto de Jamie é cheio de vida, com fotos coloridas na parede e luzes coloridas ao lado da cama. Em um diálogo rápido antes de dormir, Ste elogia a aparência de Jamie que responde o elogio. Conversam sobre uma atriz de TV que, eles concordam, não parece bonita para eles. Dessa forma delicada e lenta é construída a relação dos dois. Com olhares que se pesam e gestos pequenos.



Figura 23 Jamie em seu quarto

Embora Sandra, mãe de Jamie, não ser tão carrasca quanto o pai de Ste, ela ainda age em certos pontos da história como cerceadora, chegando a bater no filho. Mas aqui, a agressão é a culminação de uma discussão oral entre os dois que começa com Jamie provocando-a com o fato de já ter sido agredida pelo marido, pai de Jamie, e termina com Sandra dizendo que o filho é um estranho. Depois da briga, os dois conversam, ele pergunta como ele é estranho, ela se desculpa e diz que ele é um bom menino. Mesmo que por vezes exista repressão na casa de Jamie, ele ainda tem uma voz, diferente de Ste.

“Eles acham que eu sou um pedaço de merda”, Ste, o pai e o irmão estão saindo de uma luta de boxe (o esporte e a violência sempre presentes para esses três personagens) quando o irmão dele gratuitamente o agride. A luta não é mostrada, corta-se logo para os dois garotos sentados na cama, Ste chorando enquanto é consolado por Jamie. Quando Jamie passa pomada para amenizar as feridas de Ste, o contato físico dos dois, esse que começa após de momentos de confronto com a família e feito como forma de sarar feridas leva ao primeiro beijo. Feridas simbólicas também são tratadas.

Após o beijo começa a tocar *Sixteen Going on Seventeen*, canção do musical *A Noviça Rebelde* (*The Sound of Music*, 1959). A música fala sobre dois adolescentes, um homem de 17 e uma mulher de 16 flertando, porém, cheia de mensagens machistas onde a mulher é vista como um ser sem preparo para tomar conta de si

mesma sozinha, precisando do outro mais velho (mesmo que por um ano) para tomar conta dela. Relacionar uma música tão antiga e com mensagens tão normativas provoca o contraste com o casal gay a que ela é sobreposta, porém, esse contraste serve para mostrar que as relações entre os dois meninos não são estranhas, mas apenas uma outra forma de expressão de amor, assim como no musical de 1959. A construção de um “gay positivo”, como a professora Guacira define, é ensaiada nessa cena.

Em certo ponto, Jamie rouba uma revista *Gay Times*, sobre homossexualidade. Enquanto lê, ouve do lado de fora conversas e quando se levanta para olhar vê Ste e seus amigos héteros. Ele se reconhece como excluído, busca na revista uma comunidade onde possa não ser um paria. Após uma festa os dois são confrontados por Leah, ela sabe o que os dois fazem. Em resposta a isso, Ste nega Jamie e se fecha mais.

Sandra pensa que Ste está namorando e, claro, logo assume que é uma garota. De bom humor da dinheiro para Ste comprar algo para sua “namorada”. Ste vai e compra um chapéu para Jamie que responde, com voz afeminada, imitando as atrizes de filmes antigos que gosta, “Isso significa que estamos namorando?”.

A opressão que a figura dos pais exerce nos dois machuca mais Ste. Ele quer ficar com Jamie, mas não se sente bem fazendo isso com Sandra e Tony do outro lado e uma parede e seu pai e irmão do outro lado. Jamie então saca a revista de temática gay e mostra ao namorado um bar gay onde podem ir e onde não serão incomodados. O clube é apresentado como um espaço de liberdade, lésbicas, gays e *drag queens* dividem espaço, conversam, riem, se beijam e flertam com os dois garotos, sexualizando-os. Após o bar temos uma rápida cena em uma mata, os dois meninos se beijam apaixonadamente enquanto Mama Cass canta a música que começa esse tópico. A diretora opta por usar planos sequencia nessas cenas, dançando com a câmera ao redor dos garotos, simbolizando a liberdade que eles acabaram de adquirir.



Figura 24 O bar gay

Ao chegar em casa, Jamie é confrontado pela mãe. Ela descobriu que o filho é gay e que namora com Ste. O filho nega. Os ânimos aumentam. Por um momento ela parece irritada por o Jamie ter bebido, mas logo percebeu que o problema é ele ter bebido em um bar gay. Ao fim os dois se abraçam, Sandra aceita seu filho, mesmo que contrariada. Acaba fazendo até uma piada, dizendo que estava preocupada com os dois ficarem desconfortáveis em uma cama estreita, mas que o tempo todo eles estavam fazendo um “70 menos 1”. A sexualidade dos dois não é esquecida, não mencionada, ela é abraçada.

Tony acaba agindo mais uma vez como uma voz de aceitação, diz pra Jamie que está tudo bem ele ser gay e para Sandra que o menino ainda é o seu filho, nada mudou. Ao descobrir que Sandra sabe, Ste chora copiosamente. Ele não se sente bem em lugar algum, nem no bar gay onde foram. Ele não consegue encaixar-se.

Apesar de todos os problemas, no fim todos se aceitam. Leah abraça os garotos, assim como Tony. Sandra ainda é reticente, mas ao fim, também aceita dizendo “nunca terei netos”, coisa que hoje já seria bem mais relativizado.

4.4 A VIOLENCIA DA NORMALIDADE

Hoje Eu Quero Voltar Sozinho e Delicada Atração tratam de um tema comum, a descoberta sexual e amorosa entre dois adolescentes homens. Porém, devido aos 18 anos que separam esses dois filmes, podemos montar um quadro das diferenças entre se descobrir gay na metade dos anos 90 e em 2014, mesmo que os dois filmes se passem em países diferentes.

De certa forma Hoje Eu Quero Voltar Sozinho é centrado na descoberta não só da sexualidade, mas do corpo. A sexualidade vem de sentidos diversos, para Léo treina o primeiro beijo no espelho do banheiro, masturba-se sentindo o cheiro do amado, já Gabriel tem sua sexualidade despertada pela visão, quando os dois tomam banho juntos. Trazendo uma cena parecida com Delicada Atração.



Figura 25 Delicada Atração



Figura 26 Voltar Sozinho

O olhar do sexo nos dois filmes ocorre escondido em banheiros, por acaso, sorte. Em *Voltar Sozinho* é quando os dois são levados a tomar banho juntos, em *Delicada Atração*, quando Ste esquece a porta aberta enquanto se troca. Nos dois filmes o impulso logo é rejeitado. No primeiro Gabriel termina o banho mais cedo e sai escondendo a ereção, no segundo Ste percebe o olhar de Jamie e se assusta. A culpa por ter uma sexualidade abjeta está presumida nos dois filmes. Em ambos no primeiro momento ela não é aceita, é reprimida.

É interessante comparar dois diálogos sobre ser gay que acontecem em ambos os filmes. Em *Delicada Atração*, Jamie e Ste tem uma discussão durante a cena da festa em que falam sobre começar a se identificar com essa realidade. A primeira voz é de Jamie, a segunda de Ste:

- Com medo de ser chamado de bicha?
- Você também não está?
- Talvez... talvez não. (Aproxima-se).
- E você é?
- Bicha?
- Gay.
- Eu sou muito feliz. Eu sou feliz quando estou com você. Pronto, eu disse. Pode rir!
- Não.
- O que? Você não acha engraçado?

- Eu não. (Tradução nossa)³¹

Em *Delicada Atração* existe o peso da palavra. Jamie fala “queer” e logo é censurado por Ste, “gay”. Jamie quer abraçar o estranho, ele rouba revistas sobre ser gay, aprende quais lugares deve ir para conseguir viver sua identidade. Já Ste tem medo e por isso tenta ao máximo ser assimilado. Ele gosta de Jamie, mas não parece tão disposto a abraçar o que significa ter uma sexualidade diversa. Ele não quer se tornar abjeto. Ste quer ser um “gay positivo”. Mais tarde, quando sua vontade é frustrada e Leah revela que sabe dos dois e começa a humilha-los, Ste revida no namorado dizendo algo como “tire essas suas mãos de bicha de cima de mim”.

Já em *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*, nem a palavra gay é mencionada quando Léo revela sua sexualidade para a amiga Giovana:

- Acho que eu estou apaixonado pelo Gabriel.
- Como assim apaixonado?
- Apaixonado de namorado. Você não vai falar nada?
- Acabou minha bebida, Léo. Eu vou buscar mais.

Assim Giovana levanta-se e não volta. A resposta da amiga a essa revelação, que claramente é algo importante para Léo, é o silêncio, a fuga. Porém, pouco tempo depois no filme Giovana visita o amigo, pede desculpas e apenas diz “eu nunca te imaginei assim” e segue conversando sobre outros assuntos ou dando suporte ao amor de Léo por Gabriel. Ser gay quase não é uma questão estranha. Simplesmente é.

As tecnologias de poder de Foucault estão muito presentes em *Delicada Atração*. O filme começa com uma série delas. Um apito soa e percebemos que estamos em uma aula de educação física. Jamie precisa jogar futebol, mas não quer, então começa uma violência moral de seus professores para que ele jogue. Seu corpo precisa ser transformado em dócil. Após a opressão dos professores, vem a opressão dos colegas. Um grupo de garotos, entre eles Ste, pega a mochila de Jamie e começam a brincar com ela enquanto dizer ofensas. Além de ter que se exercitar,

³¹ Scared of being called queer?/Are you?/Maybe... Maybe not/And are you?/Queer?/Gay/ I'm very happy. I'm happy when I'm with you. There, I said it now piss yourself/No/ What? Don't you think it's funny?/I don't

Jamie precisa aprender a ser homem, a jogar bola como todos os outros. Em um ato de revolta, ele pula o muro da quadra e vai para casa. Jamie não busca conformação em um ideal de heteronormatividade, ele nega esse grupo enquanto Ste busca a aprovação deles ao máximo, mesmo que para isso precise fazer algo que ofenda o então amigo.

A violência contra Jamie não para aí. Seus cadernos estão cheios de ofensas homofóbicas, não consegue andar perto dos outros garotos sem ouvir alguma coisa contra ele. Ele não faz questão de se inserir nesse mundo, ele quer distância dele.

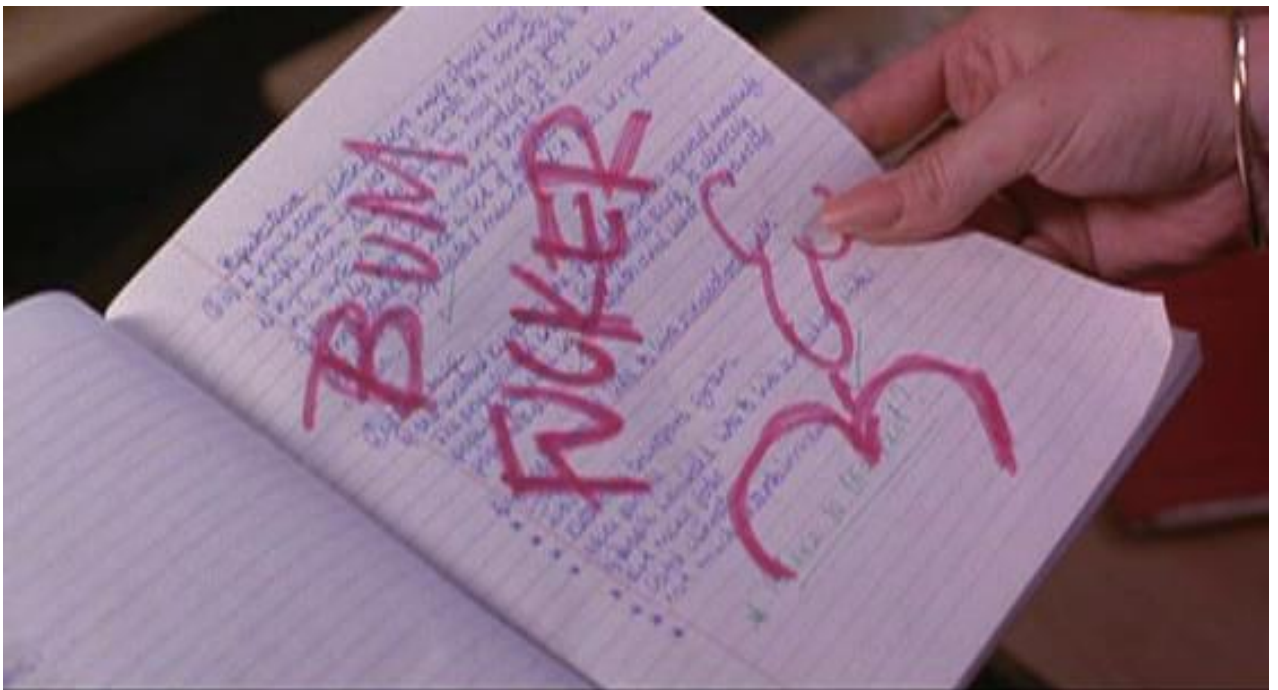


Figura 27 Caderno com ofensas

Apesar disso, o filme ainda faz algum esforço para normatizar a relação dos dois adolescentes. Isso fica claro quando em certo momento do filme a imagem dos dois garotos dormindo abraçados é sucedida pela imagem da mãe dormindo junto de Tony. Através da justaposição dessas duas imagens, fica claro o discurso: a única coisa que diferencia os dois casais é o gênero de seus participantes.



Figura 28 Jamie e Ste



Figura 29 Sandra e Tony

As ofensas homofobicas no ambiente do colégio também estão presentes em Voltar Sozinho, mas diferente de Jamie que não tem forças para revidar

a violência e foge, ou de Ste que se junta na violência, Léo e Gabriel quase a ignoram. Ela existe, está lá, mas nunca é um problema muito grande. Os dois protagonistas dos filmes de 2014 sabem que ser gay é uma possibilidade. Aqui, o que está retratado como destoantes são os garotos que cometem as violências, não suas vítimas. Léo responde seus algozes, calando-os.



Figura 30 Leo não sofre calado

Levando em conta essas situações, percebesse que, apesar dos mecanismos de violência e as tentativas de adestrar os sujeitos ditos por Foucault e as políticas que normatizam certos corpos como visto em Butler estarem presentes nos dois filmes, eles são muito mais efetivos em 1996 do que em 2014. Mesmo as políticas que normatizam e assimilam os corpos gays estão mais leves em 2014, apesar de o filme não refletir sobre isso. Enquanto em *Delicada Atração* os protagonistas precisam procurar um bar, um gueto onde possam ser livres, em *Voltar Sozinho*, quando se descobrem gays e apaixonados, Léo e Gabriel não precisam mais fugir. Ser gay, no filme de Daniel Ribeiro, significa apenas gostar de alguém do mesmo sexo, o que, ironicamente, completa a vontade de se criar uma ideia de gay positivo.

4.5 A LIBERDADE FINAL

Característica quase onipresente nesse subgênero que buscamos tratar, o final feliz também está marcado nos dois filmes analisados. O final feliz nos romances de amadurecimento adolescente, porém, não se resumem ao casal ficar junto no fim, mas sim a superação da barreira do armário, consagrado com uma demonstração pública do romance entre os dois.

A liberdade começa a aparecer em *Delicada Atração* quando os dois acham na revista o clube gay onde decidem ir. Quando Ste abre a *Gay Times*, logo chega na página de propaganda do clube com “paraíso” (*heaven*) escrito em letras garrafais.



Figura 31 Heaven

Depois da festa, os dois garotos correm por uma floresta, brincam, riem, são felizes. Eles se beijam apaixonadamente antes de continuar a correr e brincar. A liberdade no filme de 1996 é alcançada ao se enquadrar em uma comunidade, ao achar seus iguais e abraçar a própria sexualidade, ao criar uma identidade própria, abjeta, *Queer*. Mesmo fora dos espaços *Queer*, o final feliz de *Adorável Relação*

precisa ser precedido pela aceitação de Tony, que diz estar “tudo bem” sobre a sexualidade dos dois garotos, de Leah, de Sandra...



Figura 32 Felicidade e Liberdade

Já em *Voltar Sozinho*, a liberdade está quando Gabriel começa a realizar o impossível para Léo. As restrições do garoto cego residem justamente na sua deficiência, não na sua sexualidade. A sexualidade de Léo não o prende, o liberta. Esses momentos são bem marcados durante o filme por estarem geralmente antecidos ou sucedidos por cenas de Léo andando na garupa da bicicleta de Gabriel. Começa com a ida ao cinema, continua quando Gabriel faz Léo “ver” o eclipse e atinge a ordem máxima quando os dois se beijam no fim da projeção e os papéis se invertem na bicicleta, agora é Léo quem comanda. Outra coisa que *Voltar Sozinho* difere de *Delicada Atracão* é que nele a aprovação do grupo não é necessária. Léo até obtém uma espécie de validação de sua sexualidade da mãe, do pai e especialmente de sua avó, mas ela não é algo que chega a ser negado. Aqui, mais importante que a recepção dos que o cercam, importa o estado mental de auto aceitação de seus protagonistas.



Figura 33 Os dois no cinema



Figura 34 Léo andando de bicicleta

Ao fim, os dois filmes apresentam grandes cenas de declaração de amor públicas. Mais que românticas, essas cenas agem como a defesa de uma tese pelos protagonistas, é como se eles também dissessem *“I’m here, I’m queer, get used to it”*. Mas mesmo com cenas com intenções tão próximas, a marca do tempo está presente nelas trazendo mudanças de sentido e contexto.

Em *Adorável Relação*, Jamie e Ste começam a dançar no meio do pátio cheio de pessoas. A rebeldia dos dois é motivo de curiosidade, logo junta-se uma roda

grande em volta dos dois. Sandra e Leah se unem a eles e dançam também como uma forma de validação. A multidão ao redor lança olhares mistos, algum riem, outros apenas olham, outros balançam a cabeça em desagrado. A atitude dos dois não é louvada, as pessoas não mudam de opinião, só ficam curiosas com dois garotos gays dançando abraçados no meio de um espaço aberto, público.



Figura 35 Os dois dançam



Figura 36 Os olhares de resposta

Já em *Voltar Sozinho*, o último ato de revolução é começado como uma resposta a uma ofensa. O personagem que sempre ofende Léo, quando vê ele saindo do colégio segurando o braço do namorado, dispara “olha só, o namoro está firme mesmo, Leonardo”. A resposta é imediata. Léo, que está com a mão onde normalmente pessoas com deficiência visual seguram quando estão sendo guiadas, desde seu braço até que dá as mãos ao namorado. O gesto deixa de ser um reconhecido socialmente como de guia e passa a ser de afeto. Com essa ação simples, a vítima da piada torna o próprio personagem que a contou, até seus amigos riem dele. Chamar de gay quem já é e se aceita como tal não é ofensa, é ignorância. Em *Voltar Sozinho* até os adolescentes imaturos reconhecem isso.



Figura 37 Léo de mãos dadas com Gabriel



Figura 38 A piada muda de vitima

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa realizada nesse trabalho buscou primeiro estabelecer conceitos fundamentais e introdutórios para um debate sobre as formas como as tecnologias do poder afetam as categorias de pessoas, relativizando e desacreditando o sistema cis-heteronormativo, que tenta controlar nossa sexualidade e nossa identidade de gênero. A Teoria *Queer* é usada aqui como uma base para desconstruir e criticar um arranjo social que nos vilaniza, exclui, que ousa dizer quais sujeitos são seres válidos com base em algumas poucas características fundamentais.

Construir uma linha do tempo dos filmes com temática queer correlacionando-os com acontecimentos sociais importantes para as pessoas que vivem sob essa marca de abjeção é um ato de afirmação. Os filmes que contam nossas ainda estão enterrados em guetos, na prateleira sob a placa “temáticos” nas poucas locadoras que ainda existem, na categoria “LGBT” do *netflix*. Nossa história, apesar de ser bastante usada para ganhar prêmios e reconhecimento, ainda é enterrada sob o signo do estranho, do bizarro.

É preciso nos retirar desse espaço que nos reduz, é preciso tomar as telas não só de personagens *Queer*, mas de diretores, produtores, atores, técnicos, roteiristas, *Queer*. É preciso negar a assimilação de nossa história, nosso enterramento. Organizar os filmes por época é uma tentativa de nos resgatar, de dizer que estivemos aqui, estivemos no cinema.

Essa pesquisa é uma introdução, um pequeno recorte de um universo riquíssimo de autores e obras que refletem não só as vontades e aceções de seus autores, mas agem como registros, documentação de como a sociedade via os seres abjetos e como nós nos víamos. Esses filmes são as nossas pegadas.

No terceiro capítulo, ao analisar comparativamente *Delicada Atração* e *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*, fica claro as alterações que o contexto de tempo faz a obras que carregam temas parecidos. Nos 18 anos que separam os dois filmes, homossexuais avançaram em representação de direitos. Mas quem avançou? Pessoas transgênero gozam hoje de mais direitos, então por quê o Brasil ainda é o país onde mais se comete crimes de ódio contra esse grupo? Fica aí também claro o recorte desse trabalho. Escolhe-se falar sobre dois filmes com temática homossexual masculina, protagonizados por meninos cisgêneros brancos e de classe média. Se é

difícil pensar no contexto social direto de *Delicada Atração* pois ele não é nosso, o de *Voltar Sozinho* nos rodeia.

É louvável um filme com tamanha afabilidade e polidez que trata de relações humanas de forma tão doce e convincente. Todavia, é perceptível que ele fala de uma realidade sim, mas uma realidade de privilégio. No seio da classe média paulistana, círculo intelectualizado no estado mais rico do país, o filme é produzido e reflete seu local de fala. Se Léo e Gabriel fossem negros o filme teria a mesma repercussão e aceitação? Se a escola onde os dois estudasse fosse pública, na periferia, a violência sofrida pelos dois se resumiria a gracejos quase não efetivos? Passado o filme no interior do Pará, poderia se manter a ideia de que avançamos socialmente pregada por esse texto? As respostas para essa questão não são simples, mas é preciso a reflexão sobre o assunto.

Outra reflexão importante para se ter a partir do recorte desses filmes é a da assimilação. Afinal, ser gay é ter uma identidade única, separada ou é simplesmente uma característica que com o tempo será tão comum quanto a heterossexualidade? Esse caminho do “comum” traz consequências pesadas pois só a fronteira do comum é o diferente. Normatizar alguma característica é imediatamente excluir outra.

Estarmos vivendo em uma época em que essas considerações são possíveis já é um avanço enorme. Pensar em conceitos como homonormatização é uma marca forte de que estamos sim nos movimentando e pelo menos desequilibrando as noções de poder que eram consagradas.

O cinema é uma arma poderosa de transformação social. Nos enxergando na tela nos validamos ou nós reconhecemos como estranhos. É criminoso que se elenque características como a cisgeneridade, a heterossexualidade, e os corpos padrão como fundamentais para que se seja considerado uma pessoa completa, digna de respeito.

É preciso que a gente tome esses espaços de fala, esses espaços de poder. Que façamos filmes sobre as nossas identidades, sobre as nossas especificidades, que nos reflitam e que possam agir como validação da resistência do diferente, assim como precisamos invadir a Teoria Queer, come-la e produzir uma alternativa nossa, que contemple o Brasil de forma mais democrática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRIOS, Richard. **Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall**. New York: Routledge. 2003.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo Volume 2**. São Paulo: Clube de Autores, 2015.

BROWN, Shane. **The Sissy in 1910s Cinema**. Beyond Boundaries. 2012. Disponível em: <<https://silentmovieblog.wordpress.com/2012/10/02/the-sissy-in-1910s-cinema>>. Acesso em 19 fev. 2016.

BURTON, Alan. **Victim (1961): Text and Context**. AAA-Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, v. 35, n. 1, 2010. Disponível em: <<http://periodicals.narr.de/index.php/aaa/article/view/550>>. Acesso em 20 fev. 2016.

BUTLER, Judith. **Undoing gender**. New York: Psychology Press, 2004.

_____. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **Bodies that matter: on the discursive limits of sex**. New York: Taylor & Francis, 2011

_____. **Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petropolis: Vozes. 2013

GREEN, Elizabeth R.; PETERSON, Eric N. **LGBTQI Terminology**. LGBT Resource Center. 2004. Disponível em: <<http://www.lgbt.ucla.edu/documents/LGBTTerminology.pdf>>. Acesso em 10 fev. 2016.

QUEEN, Carol. **A História e o Futuro Da Identidade Queer** (informação verbal). SSEX BBBOX. São Paulo: 19 nov. 2015.

LAURETIS, Teresa de. **Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction**. Indiana University Press: Indianapolis, 1987.

LAPA, Nádia; ANDRADE, Daniela. **O preconceito contra transexuais no mercado de trabalho**. Carta Capital. São Paulo, 31 out. 2013. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/blogs/feminismo-para-que/o-preconceito-contra-transexuais-no-mercado-de-trabalho-2970.html>>. Acesso em 17 fev. 2016.

LIM, Dennis. **Weekend: The Space Between Two People**. Current. 2012. Disponível em: <<https://www.criterion.com/current/posts/2426-weekend-the-space-between-two-people>>. Acesso em 17 fev. 2016.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer - Uma Política Pós-Identitária Para A Educação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 541, jan. 2001. ISSN 0104-026X. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2001000200012>>. Acesso em 19 fev. 2016.

MATZNER, Andrew, "**Stonewall Riots**", **gbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, & Queer Culture**. Claude J. Summers, ed. 2004.

MCMAHAN, Alison. **Alice Guy Blache: The lost Visionary of the Cinema**. New York: Continuum. 2002.

PIRES, Maria Ondina Coelho. **Percursos de transgressão juvenil no discurso fílmico de Scorpio Rising**. 2007. Tese de Doutorado.

RICH, B. Ruby. **New Queer Cinema: The director's cut**. London: Duke University Press, 2013.

RUSSO, Vito. **The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies**. San Francisco, U.S.A: Harper & Row, 1987

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2

SILVA, Sabrina Tenório Luna da. **Transgressões na obra de John Waters: uma análise de Pink Flamingos e Problemas Femininos**. Recife. 2009. Dissertação de Mestrado.

VIEIRA, Helena. **Teoria Queer, O Que É Isso?** Os Entendidos. 7 jun. 2015. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/osentendidos/2015/06/07/teoria-queer-o-que-e-isso-tensoes-entre-vivencias-e-universidade>>. Acesso em 20 fev. 2016.

ANEXO 1

Relação – Filmes queer

Filme	Ano
Boy Meets Girl	2015
Seashore	2015
In the Grayscale	2015
Nasty Baby	2015
Tangerine	2015
Carol	2015
Tudo Que Deus Criou	2015
The Normal Heart	2014
The Way He Looks	2014
Date and Switch	2014
White Bird in a Blizzard	2014
Love Is Strange	2014
Pride	2014
The Imitation Game	2014
Praia do Futuro	2014
Favela Gay	2014
Mommy	2014
Lilting	2014
Yves Saint Laurent	2014
The Third One	2014
More Scenes from a Gay Marriage	2014
Boys	2014
The Duke of Burgundy	2014
Boys Like Us	2014
52 Tuesdays	2014
Free Fall	2013
Stranger by the Lake	2013
G.B.F.	2013
Dallas Buyers Club	2013
I'm So Excited!	2013
Geography Club	2013
Bridegroom	2013
Tattoo	2013
Behind the Candelabra	2013
The Last Match	2013
It's All So Quiet	2013
I Love You Renato	2013
Kill Your Darlings	2013
Naked as We Came	2013
Floating Skyscrapers	2013
Reaching for the Moon	2013
Tom at the Farm	2013

Truth	2013
Blue Is the Warmest Color	2013
Sweet Amianto	2013
Five Dances	2013
Eastern Boys	2013
Magnifica presenza	2012
How to Survive a Plague	2012
The Perks of Being a Wallflower	2012
Keep the Lights On	2012
Out in the Dark	2012
I Want Your Love	2012
Passion	2012
BearCity 2: The Proposal	2012
Any Day Now	2012
Morgan	2012
Laurence Anyways	2012
Scenes From A Gay Marriage	2012
Blue and Not So Pink	2012
Young & Wild	2012
Eating Out: The Open Weekend	2012
Weekend	2011
Tomboy	2011
The Skin I Live In	2011
J. Edgar	2011
August	2011
eCupid	2011
Soulbound	2011
We Were Here	2011
Walk Away Renee	2011
Eating Out: Drama Camp	2011
Private Romeo	2011
The Green	2011
Loose Cannons	2010
Beginners	2010
The Kids Are All Right	2010
Heartbeats	2010
Kaboom	2010
Howl	2010
Three	2010
Room in Rome	2010
Black Swan	2010
Bear Nation	2010
BearCity	2010
I Don't Want to Go Back Alone	2010
Man at Bath	2010
So Hard to Forget	2010
Stonewall Uprising	2010
Yves Saint Laurent	2010
Drama	2010
Toast	2010
Every Day	2010
Just Say Love	2010

Misconceptions	2010
Elvis & Madonna	2010
I Killed My Mother	2009
A Single Man	2009
Eyes Wide Open	2009
Plan B	2009
Prayers for Bobby	2009
I Love You Phillip Morris	2009
From Beginning to End	2009
Undertow	2009
The War Boys	2009
Chloe	2009
The Big Gay Musical	2009
Different from Whom?	2009
An Englishman in New York	2009
The King of Escape	2009
Eating Out: All You Can Eat	2009
I Shot My Love	2009
David's Birthday	2009
Dorian Gray	2009
Easier With Practice	2009
Hollywood, je t'aime	2009
Lie	2009
Hideaway	2009
Soundless Wind Chime	2009
Surprise, Surprise	2009
Dzi Croquettes	2009
Milk	2008
Patrik, Age 1.5	2008
Mulligans	2008
Mommy Is at the Hairdresser's	2008
Comme les autres	2008
Little Ashes	2008
Doubt	2008
Ice Blues	2008
On the Other Hand, Death	2008
The Art of Being Straight	2008
Antarctica	2008
The Beautiful Person	2008
Louis Theroux: Behind Bars	2008
Onde Andará Dulce Veiga?	2008
House of Usher	2008
Saturn in Opposition	2007
For the Bible Tells Me So	2007
Breakfast With Scot	2007
Shelter	2007
Love Songs	2007
You, Me and Him	2007
After Sex	2007
Kiss the Bride	2007
Wedding Wars	2007
Small Town Gay Bar	2007

Boystown	2007
La León	2007
The Houseboy	2007
The Bubble	2006
Shortbus	2006
Hate Crime	2006
Adam & Steve	2006
Duas e Vinte Sete (02:27)	2006
Fabulous! The Story of Queer Cinema	2006
Shock to the System	2006
Little Miss Sunshine	2006
Love and Other Disasters	2006
The Conrad Boys	2006
Another Gay Movie	2006
Eating Out 2: Sloppy seconds	2006
No Regret	2006
Loving Annabelle	2006
Nina's Heavenly Delights	2006
Brokeback Mountain	2005
C.R.A.Z.Y.	2005
Transamerica	2005
Imagine Me & You	2005
Almost Normal	2005
Rent	2005
Dante's Cove	2005
Third Man Out	2005
Kiss Kiss Bang Bang	2005
A Year Without Love	2005
Russian Dolls	2005
Eleven Men Out	2005
Heights	2005
Two Drifters	2005
Walk on Water	2004
Mysterious Skin	2004
Bad Education	2004
D.E.B.S.	2004
Kinsey	2004
Dorian Blues	2004
The 24th Day	2004
Bear Cub	2004
HellBent	2004
The Raspberry Reich	2004
Outing Riley	2004
Eating Out 1	2004
A Home at the End of the World	2004
Beautiful Boxer	2004
Prom Queen: The Marc Hall Story	2004
Sugar	2004
Saving Face	2004
Saved!	2004
Mambo Italiano	2003
Latter Days	2003

Monster	2003
Tarnation	2003
Carandiru	2003
Father & Son	2003
Song For a Raggy Boy	2003
Yossi & Jagger	2002
Bend It Like Beckham	2002
The Rules of Attraction	2002
The Spanish Apartment	2002
Madame Satã	2002
Hedwig and the Angry Inch	2001
Mulholland Drive	2001
All Over the Guy	2001
Kissing Jessica Stein	2001
L.I.E. Long Island Expressway	2001
Possible Loves	2001
Lost and Delirious	2001
Princesa	2001
Just a Question of Love	2000
Burnt Money	2000
Billy Elliot	2000
The Broken Hearts Club: A Romantic Comedy	2000
And Then Came Summer	2000
Boys Don't Cry	1999
All About My Mother	1999
After Stonewall	1999
But I'm a Cheerleader	1999
Trick	1999
Gods and Monsters	1998
Velvet Goldmine	1998
Get Real	1998
Billy's Hollywood Screen Kiss	1998
I Think I Do	1998
Edge of Seventeen	1998
Bedrooms and Hallways	1998
In & Out	1997
Chasing Amy	1997
My Life in Pink	1997
Happy Together	1997
Bent	1997
Kiss Me, Guido	1997
Beautiful Thing	1996
The Birdcage	1996
The Celluloid Closet	1995
To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newmar	1995
Total Eclipse	1995
Safe	1995
The Incredibly True Adventure of Two Girls In Love	1995
The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert	1994
The Sum of Us	1994
Threesome	1994

Go Fish	1994
Philadelphia	1993
The Wedding Banquet	1993
Orlando	1992
The Living End	1992
My Own Private Idaho	1991
Poison	1991
Longtime Companion	1990
Law of Desire	1987
Mala Noche	1986
Parting Glances	1986
Desert Hearts	1985
My Beautiful Laundrette	1985
Before Stonewall	1984
Streamers	1983
Merry Christmas, Mr. Lawrence	1983
Querelle	1982
Making Love	1982
Personal Best	1982
The Asphalt Kiss	1981
Pepi, Luci, Bom and Other Girls Like Mom	1980
Asa Branca - Um Sonho Brasileiro	1980
Gay USA	1978
Word Is Out	1977
Je, tu, il, elle	1976
The Rocky Horror Picture Show	1975
Fox and His Friends	1975
Female Trouble	1974
The Devil Queen	1974
Pink Flamingos	1972
The Bitter Tears of Petra von Kant	1972
Death in Venice	1971
Some of My Best Friends Are	1971
The Boys in the Band	1970
The Damned	1969
Razor in the Flesh	1969
Theorem	1968
O Menino e o Vento	1967
Eros	1964
Scorpio Rising	1964
Flaming Creatures	1963
A Taste of Honey	1961
Victim	1961
A Song of Love	1950
Fireworks	1947
Lot in Sodom	1933
Pandora's Box	1929
Wings	1927
Salome	1918
Behind the Screen	1916
Algie, the Miner	1912