

18º CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA
26 a 29 DE JULHO DE 2017, BRASILIA-DF Grupo de Trabalho
03: SOCIOLOGIA E IMAGEM

**CINEMA QUEER (E)M SOCIEDADES LATINOAMERICANAS: DA
ESTÉTICA AO ATIVISMO AUDIOVISUAL**

SULIVAN CHARLES BARROS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS - UFG

Introdução

Após três décadas de feminismo organizado na América Latina e sem o qual não se poderia pensar o desenvolvimento dos estudos sobre sexualidades diversas e ao lado dos estudos gays e lésbicos que se unem a crítica feminista ao examinar as diferenças de gênero e sexuais, a teoria *queer* passa a conceber a sexualidade como algo móvel, ambíguo e ambivalente, sempre mutável de acordo com o contexto histórico-cultural em que esteja inserida.

No “jogo das identidades” e suas consequências políticas, as identidades passam a serem identificadas como contraditórias, se cruzam e se deslocam mutuamente, não há a possibilidade da existência de nenhuma em singular, elas são fragmentadas e mudam de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas é constantemente (re) negociada. “Ela torna-se politizada” (Hall, 2006, p. 21).

Neste contexto, o cinema constitui-se como espaço de produção de práticas discursivas que entrecruzam os múltiplos componentes de subjetividades que são agenciados tanto pelos modelos fixos de sexualidade, por seus processos de normatização e vigilância, como também pelo desejo, escolhas pessoais do próprio corpo e auto referência de gênero.

É sempre bom lembrar que os filmes são objetos privilegiados nos estudos *queer*. “oriundos predominantemente dos estudos culturais, os teóricos *queer* deram maior atenção à análise de obras fílmicas, artísticas e midiáticas em geral” (Miskolci, 2009, p. 155). As narrativas cinematográficas exercem grande poder sobre o público visto que elas veiculam e constroem relações de gênero e sexualidades o que torna de extrema relevância a investigação dos discursos/práticas/efeitos do cinema na constituição de valores e representações sociais que contribuem para delimitar os papéis dicotômicos entre homem/mulher, masculino/feminino, hetero/homo, ativo/passivo bem como investigar abordagens que problematizem as sexualidades de forma interseccional.

Desta forma, essa pesquisa partiu de algumas inquietações: Seria possível identificar políticas *queer* comuns em filmes dirigidos por homens e mulheres latinoamericanos de diferentes países como Argentina, Brasil, Cuba e Uruguai neste início de século que abordam a temática da sexualidade não heteronormativa? Seria possível falar de um olhar *queer* detrás das câmeras?

Existe um aporte da crítica feminista e *queer* de cinema na América Latina hoje? Em caso afirmativo, o que ela se propõe?

O Cinema *Queer*

Filmes se relacionam a uma larga escala de experiência estética e discursiva, eles têm um importante papel na formação das representações em gênero e sexualidades, - assim, como raciais, étnicas, religiosas, geracionais, de classe, entre outras -, e podem, do mesmo modo, facilitar, particularmente bem, a comunicação e o entendimento de temas difíceis e tabus. Além disso, o filme pode tornar-se um espaço que dá voz a sujeitos que não poderiam ser ouvidos de outra maneira.

Falar em um cinema gay, homoerótico ou *queer* é abordar mais que a expressão cultural-artística de uma identidade homossexual ou *queer* única e indivisível; trata-se de um meio de representação de uma pluralidade de identidades e performances que se perpassam e misturam, sem que haja uma fronteira entre elas. São gays, lésbicas, transexuais, travestis, intersexos e tantos outros sujeitos possíveis que “saíram do armário” e ousaram se assumir no gênero e na sua sexualidade; eles transitam entre suas diversas identidades, sendo aceitos ou não.

Foucault (1997) nos ensina que há coisas e há indivíduos que são impensáveis porque não se enquadram numa lógica ou num quadro admissíveis àquela cultura e/ou naquele momento. Essas práticas e esses sujeitos são considerados estranhos, excêntricos, bizarros, talvez se possa dizer simplesmente *queer*, enfim, “eles transgridem a imaginação, são incompreensíveis ou impensáveis e então são recusados, ignorados” (Louro, 2004, p. 28).

O cinema *queer*, como prática discursiva, contesta o controle institucional normativo que impõem-se ao gênero e as sexualidades. Questões de representação e de identidades oferecem oportunidades para que possamos explorar as forças e os limites de diversos problemas sociais¹. Neste sentido, parto da perspectiva de que a análise e interpretação de discursos

¹ Segundo Dias (2011) aparentemente, no cinema *queer*, os discursos que focalizam questões de gênero e de sexualidades têm predileção especial pelas representações de subjetividades de *queer*-gêneros, isto é, sujeitos que estão fora dos padrões normatizados que definem a heterossexualidade como a única forma de manifestação natural do desejo.

fílmicos podem ser um caminho profícuo para rompermos com entendimentos “normalizados”, dos agentes políticos, institucionais e educacionais sobre as identidades de gênero e sexualidades.

Se por um lado o cinema clássico reafirma valores e representações que contribuem para definir a rigidez dos papéis binários, por outro lado, o cinema *queer* constitui um território que vem abrindo novos cenários de visibilidade para que os/as personagens *queers* possam encenar suas performances de identidades múltiplas por meio de corpos-devir. Dos guetos, das sombras e dos “armários” para as telas cinematográficas. Nas telas, além de gays e lésbicas protagonizam os enredos uma gama de variabilidade de sujeitos nas suas performances de gênero e sexualidades, como os/as bissexuais, os/as transexuais, os/as travestis, os/as intersexuais, entre outros infinitos arranjos identitários.

XXY: o corpo intersexo

XXY é um filme de 2007 da diretora argentina Lucia Puenzo e é uma co-produção entre Argentina, França e Espanha. Esta película narra a história de Alex², uma adolescente de 15 anos, ou seja, que possui características sexuais de ambos os sexos: masculino e feminino. Pouco depois de seu nascimento, os pais de Alex saíram de Buenos Aires para uma pequena cidade litorânea do Uruguai. Seus pais não sabem lidar com o assunto e ambos buscam respostas até que a mãe de Alex convida um médico especialista em cirurgia plástica e corretiva, sua esposa e filho adolescente também com 15 anos de idade, para passar uns dias em sua casa e conhecerem Alex, sem o consentimento do pai da menina. Nesse meio tempo, Álvaro começa a se interessar por Alex, e tal desejo aumenta quando o filho do médico descobre, de forma inusitada, que Alex é intersexo.

A película traz uma série de enunciados para as discussões em torno da tríade sexo, gênero e desejo. Embora tenha sido construída socialmente, com medicamentos e hormônios desde criança para ser menina, Alex traz uma ambiguidade no corpo, na indumentária e nas práticas que subverte o

² No filme percebe-se que Alex foi socializada no gênero feminino e, portanto, optei em utilizar o artigo feminino para fazer referência a esta personagem. Embora, seja significativo que este nome já traga em si a ambiguidade que é conferida também ao corpo da personagem.

alinhamento sexo, gênero, sexualidade. O corpo de Alex foi entendido na ótica heteronormativa e no discurso biomédico como um problema de formação genética que poderia ser corrigido por meio da genitoplastia, que atribuiria a Alex o *status* de mulher, aquilo que ela “verdadeiramente” seria.

Esta discussão apresentada pelo filme nos reporta a história de Herculine Barbin, uma intersexo obrigada a assumir seu “verdadeiro” sexo, antes de se suicidar, deixando suas memórias relatadas em um diário e juntamente com os dossiês médicos e jurídicos que os acompanhavam, foram trazidas à luz por Michel Foucault.

A narrativa de Barbin, segundo Foucault (1982), encontra seu lugar no discurso da confissão bem como sua articulação com o discurso científico sobre o corpo e a vida. Mais especificamente, sua confissão foi solicitada para responder a questão médico-jurídica: “Qual sua verdadeira identidade sexual?”.

Segundo o próprio Foucault, desde o século XVIII, uma tese se impunha: cada indivíduo só poderia possuir um único sexo, que seria uma identidade sexual primeira, profunda, determinada e determinante. Do ponto de vista médico, isso significa que, no caso dos intersexos (hermafroditas na linguagem médica), seria preciso decifrar qual o “verdadeiro” sexo que se esconderia sob as aparências confusas. Da perspectiva do direito, representaria a supressão da livre escolha sexual, “cabendo ao perito dizer que sexo a natureza escolheu, o qual, conseqüentemente, a sociedade exigirá que ele mantenha” (1982, p. 3).

A produção da “verdade” está inteiramente infiltrada pelas relações de poder. Nessa produção da verdade em si não haveria uma exclusão de poder, mas, ao contrário, uma sujeição dos indivíduos. No caso específico de Barbin, a “verdade” referida diria respeito ao seu “verdadeiro” sexo, no caso de Alex, como apresentado pela película, também. Barbin foi definida pelos médicos como um rapaz, ligaram-na a uma identidade determinada e definitiva, estabelecendo sua verdade.

Nesta tentativa de impor a Barbin uma “verdade”, que ela deveria reconhecer e que os outros deveriam reconhecer nela, deu-se a ela a “chance” (seria isso mesmo?) de ela assumir sua identidade normal onde deveria medir seus desvios e corrigi-los. Contudo, não é exatamente isso que acontece, Barbin não escreveu suas memórias do ponto de vista desse sexo enfim encontrado ou reencontrado. O que ela evoca de seu passado seria o limbo

feliz de uma não-identidade, protegida pela vida dentro da sociedade fechada que ela viveu (a dos coventos), onde poderia se ter uma estranha felicidade, ao mesmo tempo obrigatória e interdita, de conhecer um único sexo. Barbin não dá conta das novas exigências desse saber-poder subjetivador, que a ligaria definitivamente às masculinidades e, portanto, ela se suicida.

Neste sentido, Alex, por ser intersexo, é um sujeito invisibilizado e silenciado pela sociedade/cultura a qual está posta sob constante vigilância de um viés heteronormativo que engloba tanto as questões performáticas de gênero como as performatividades sexuais e as expõem com um dado natural/biológico. Logo, Alex que não está dentro na norma e, portanto, deve ser corrigida. Sua identidade é marcada pela abjeção. O silêncio que percorre a sua condição de intersexo explica-se por ser considerado hegemonicamente como um assunto próprio para os saberes biomédicos. Nesta lógica, os intersexos são corpos associados à patologia ou a chamada “ambiguidade genital”. Essa “anormalidade” justificaria a intervenção médica com intuito de (re)fazer e (re)significar este corpo “anormal” e abjeto adequando-se ao ideal do dismorfismo sexual.

Alex ao recusar-se a tomar a medicação exigida pelo “tratamento” que lhe é imposto para adequar-se ao seu “verdadeiro” gênero coloca-se numa condição de resistência, mas também de transgressão: ela desarticula a questão central do dispositivo da sexualidade, aquela que pergunta pela verdade do sexo e pela nossa verdade no sexo. É como se a escolha de Alex fosse impossível de ser capturada e objetivada pela sua mãe, mas também por nós espectadores: porque ela não opta por ser um sujeito “normal” de acordo com os saberes-poderes dominantes?

Butler em sua obra *Problemas de Gênero* (2002) nos ensina que o sexo, assim como o gênero, é efeito de discursos. Para esta autora, a nomeação de um corpo implica, ao mesmo tempo, o estabelecimento de fronteiras e a repetição de normas de gênero que estão no interior de um quadro regulatório altamente rígido que é o da heterossexualidade. Tudo isso pareceria sugerir um determinismo ou uma estabilidade, mas não o são. As performances de gênero e de sexualidades devem ser repetidas constantemente. Citados e recitados em contextos e circunstâncias distintas; no âmbito da família, da escola, das relações afetivo-sexuais, na mídia, em suas mais diversas

expressões; nas regulamentações da justiça ou da religião, etc. Contudo, nem todos os indivíduos obterão os mesmos resultados visto que os efeitos dos performativos são sempre imprevisíveis.

A heteronormatividade enquanto produtora de sujeitos anormais permite que o que aconteceu com Alex possa ocorrer com qualquer um que ouse desafiá-la: gays afeminados, lésbicas masculinizadas, travestis, transexuais que são diariamente violentados, estuprado/as, assassinado/as por conta da inteligibilidade a ele/as atribuído/as. São corpos que não importam, corpos abjetos, corpos estranhos, corpos *queer*.

São corpos que podem e em alguns casos, devem ser violados. Os rapazes que violentaram Alex reproduzem neste ato do estupro, as performances do homem heteronormatizado: são masculinos, são ativos e são penetrantes. Isto acaba por reforçar também a dualidade entre os gêneros: homem (dominante) e mulher (dominada) o passa a impor novamente a Alex a sua condição de dominada e, conseqüentemente de mulher.

XXY nos demonstra que sempre haverá as disposições dos sujeitos para performances subversivas aos padrões e regras. Alex se situa nesse espaço transgressivo, pois para ela, o que é considerado anormal seria a necessidade de limitar-se a um único corpo e a uma única genitália, conseqüentemente, já que teria os dois. É por isso que Alex utiliza-se da ambigüidade do seu corpo com base nos trânsitos performáticos visto que gênero é considerado uma tecnologia de controle e, para transgredi-lo torna-se necessário se desvincular dos encaixes ditos naturais e heteronormatizados que circunscrevem o sexo/gênero/desejo.

Plata Quemada: a homossexualidade viril

Plata Quemada é um filme de 2000 do diretor argentino Marcelo Piñeyro e é uma co-produção entre Argentina, Uruguai, França e Espanha. A película foi inspirada na obra literária de mesmo nome de Ricardo Piglia, publicada em 1997 e baseada em fatos reais que contextualiza a história do assalto a um carro forte ocorrido em 1965 em Buenos Aires. Do crime participaram cinco homens: um informante peronista, um advogado militante de

grupos nacionalistas e Nene, Angel e o Corvo (que são os personagens principais do filme).

A representação do corpo masculino viril problematiza a narrativa. Na primeira cena da película seguida pela voz em *off* registrada acima, vemos Angel fazendo exercícios de flexão ao solo. Ele está vestido apenas por uma cueca branca. No movimento ininterrupto do exercício físico de flexionar e estender os braços, seu corpo eleva-se e abaixa-se, repetidamente. A câmera é fixa e está na altura do chão, posicionada frontalmente a Angel. Vemos alternarem-se na cena registrada pela câmera o rosto de Angel e sua cueca, de forma simultânea, enquadrando ora um, ora outro. Segundo Bragança:

Cabeça e sexo, cabeça e sexo, cabeça e sexo, simultaneamente. A imagem é marcada pelo som de uma medalhinha da santa do cordão de Angel que toca o chão a cada vez que seu braço é flexionado. Esta se constrói como uma chave importante para a nossa leitura do filme: o recorte sobre o corpo, que se expõe ao olhar do voyeur (seja na narrativa, seja na relação espectral), traduzirá os emblemas de uma dicotomia cristã que opõe o desejo e a pulsão sexual ao plano lógico e racional, marcando uma fissura atravessada pela culpa cristã que definirá as ações deste corpo-emblema. (2007, p. 61).

Vale ressaltar que o cristianismo nunca lidou de forma muito livre com a dimensão da sexualidade. Pensando especificamente na homossexualidade é somente nos últimos anos e em pouquíssimas instâncias que grupos cristãos têm se disposto a lidar com essa questão de forma menos preconceituosa, mas a tendência geral continua a encarar a homossexualidade e a condição do homossexual a partir de três óticas: a) biologicamente como prática contrária à natureza; b) psicologicamente como um desequilíbrio, anomalia ou doença que precisa de cura; e c) teologicamente como pecado de sodomia ou até mesmo como resultado de possessão demoníaca.

Percebemos no decorrer do filme que é apresentado, em determinados momentos, estas três possibilidades de justificativas que condenam o desejo sexual de Angel por Nene: primeiro é uma prática contrária à natureza, ecoada pelas vozes que Angel escuta o tempo todo que reafirmam este discurso; segundo, é um desequilíbrio, anomalia ou doença que precisa de cura, Corvo o questiona sobre isso e terceiro, Angel pode ser identificado como pecador e, portanto, resultado de possessão demoníaca visto que ele ouve vozes (demoníacas?) o tempo todo

Ao mesmo tempo reforça os discursos de ser a homossexualidade uma prática contrária a natureza e segundo a lógica cristã um pecado contra as leis da natureza visto que o objetivo do sexo é a procriação da espécie e por terem como único objetivo o prazer e também pela ideia de anomalia: “o que vocês são? Marido e Mulher?” ou na outra questão direcionada a Angel: “Há alguma relação entre tua demência e teu lado puto, ou foi o acaso? Porque se for assim, é muito azar. Nasceu assim, ou foi pouco a pouco?”. Nessa última consideração, é possível identificarmos que tudo o que é visto como diferente, que traria distúrbio à ordem das coisas e quebra das normas passaria a ser considerado como “desviante”, “anormal”, “patológico”. Os critérios são baseados em construções sociais, em tabus e acordos silenciosos entre a sociedade.

Em termos *queer*, a presente película é importante não somente por ser uma das poucas de seu país que se atreve a situar uma relação homoerótica viril no centro de sua trama, senão também por uma total irreverência que um personagem como é o caso de Nene que se apresenta fora das regras da chamada sexualidade heteronormativa. Seu comportamento sexual enfatiza a flutuação da sexualidade humana. Ora ele é apaixonado por Angel, ora por ser rejeitado por seu amante, ele passa a frequentar lugares públicos a procura de sexo, ora ele passa a manter relações sexuais pelo menos com uma mulher como é o caso de Giselle. Neste sentido, Nene não é homossexual, nem heterossexual, nem tampouco fica claro se ele é exatamente bissexual. Ele é simplesmente um ser humano sexual e, de tal modo, *queer*, já que não se preocupa por restringir seus possíveis parceiros sexuais em termos de gênero, rompendo padrões patriarcais que insistem na clara divergência entre heterossexuais e homossexuais.

Neste cenário cinematográfico, a inscrição dos corpos e seus discursos apontam para uma complexidade em torno da relação entre corpo e cultura, em que o olhar constrói como um dispositivo estratégico capaz de desvelar as inquietantes relações entre sexo, gênero, sexualidade e desejos.

Pudemos perceber que em *Plata Quemada* Angel e Nene podem ser identificados como um casal gay, mas eles são, antes de tudo, dotados de virilidade. Isto faz com que estes em relação àqueles que são faltosos desta característica numa estrutura hierárquica homossexual sejam qualificados de

“superiores”, “mais homens”. É possível também afirmarmos que sujeitos como estes possam, em determinadas instâncias, serem identificados como homens, independente da sua orientação sexual, respaldados a partir dos valores de uma sociedade patriarcal e “machocêntrica” desde que a performance deles não abandonem a ideia de masculinidade e virilidade e, que na maior parte dos contextos sociais que eles transitam, não “saíam do armário”, isto é não assumem socialmente a identidade homossexual.

Morango e Chocolate: entre a política e o afeto

Morango e Chocolate é um filme de 1993 do diretor cubano Tomás Gutierrez Alea falecido no ano de 1996 e considerado um dos maiores cineastas de seu país. A película é uma co-produção entre Cuba, México e Espanha. A história se passa na Havana de 1979, a partir do encontro de David, estudante universitário que acredita na essência da Revolução Cubana e nas suas grandes realizações com Diego, um artista dissidente que luta contra o preconceito a que são submetidos os homossexuais em Cuba e exige o direito de liberdade de expressão num governo autoritário.

Vale lembrar que a “higiene sexual” foi uma das grandes preocupações originais da reestruturação pós-revolucionária da sociedade cubana: mais especificamente, a prostituição como sinal da exploração capitalista e a homossexualidade como uma marca da decadência burguesa e um modelo inadequado de vida e de família como sinal de um compromisso alienado com a reprodução apropriada para o “novo cubano”.

Na reportagem “Gays exigem que Fidel Castro peça perdão pela perseguição aos homossexuais em Cuba” publicado no site oficial do Grupo Gay da Bahia no ano de 2003³, consta a informação que o Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura de Cuba, realizado no ano de 1971, decretou-se que “os desvios homossexuais representam uma patologia anti-social, não admitindo de forma alguma suas manifestações, nem sua propagação, estabelecendo como medidas preventivas o afastamento de reconhecidos homossexuais artistas e intelectuais do convívio com a juventude, impedindo

³ Disponível em: <<http://www.ggb.org.br/cuba_livre.html>>, acesso em: 12/11/2014.

gays, lésbicas e travestis de representarem artisticamente Cuba em festivais no exterior” (p. 1).

Nesta mesma reportagem, encontramos a informação de que em 1959 ao tomar o poder em Cuba, Fidel Castro declarou que um homossexual não poderia ser um revolucionário. Em 1965, Fidel Castro e Che Guevara criaram as Unidades Militares de Ajuda à Produção que seriam acampamentos de trabalho agrícola em regime forçado de até 16 horas por dia, em condições desumanas muito semelhantes aos campos de concentração do regime nazista. Para este mesmo autor, o ano de 1980, segundo informes oficiais do governo cubano, 1700 “homossexuais incorrigíveis” cubanos foram deportados para os Estados Unidos, embora organizações de direitos humanos afirmem que estes dados podem ultrapassar o número de mais de 10 mil pessoas expulsas de Cuba pelo simples fato de serem homossexuais, lésbicas ou travestis. Nesta lista inclui também inúmeros artistas e escritores assumidamente homossexuais que foram perseguidos naquela ocasião.

Voltando para o filme, é possível afirmarmos que no contato entre estes dois personagens antagônicos, Diego e David, e suas visões de mundo que temos acesso a uma Cuba repleta de contradições em sua realidade econômica, política, social e cultural. As discussões travadas entre David e Diego revelam os dois lados de uma mesma moeda, a Revolução Cubana. Revolução, esta que, inicialmente, possuía um caráter nacionalista e que, depois tomou a forma de uma revolução socialista aos moldes da Revolução Russa. Revolução que solucionou problemas como o analfabetismo, a prostituição, a desigualdade social, a saúde e a educação.

Interessante ressaltar os estereótipos de masculinidade latinoamericanos representados pelas figuras de David e Diego. Embora tenha apenas dezenove anos, David está totalmente consciente da responsabilidade heterossexista de ser homem, com uma performance que cumpre o inventário prescrito de características em aparência, comportamento e linguagem propostos pelas normas patriarcais. Por outro lado, Diego é extravagante, fala alto, apresenta-se com a voz e com trejeitos caracterizados pela norma patriarcal como femininos, usa roupas coloridas que aderem à pele, sua fala é altamente sexualizada e, portanto, confirma o estereótipo da “bicha louca” ou da “maricona”.

Contudo, o diretor da película Tomás Gutierrez Alea inverte em Diego uma gama compacta de estereótipos sobre o *queer*. Embora em nenhum momento David traga sinais evidentes que o faria ser suspeito do ponto de vista da manutenção da higiene sexual e da masculinidade heteronormativa, é interessante ressaltar que o corpo de Diego é mais masculino que o de David, pois apresenta um corpo musculoso e peludo que lhe traz vantagens em relação a David. É um corpo, segundo os padrões da estética heteronormativa, caracterizado como hipermasculino e que se constitui padrão a ser conquistado por muitos homens a partir da prática de esportes, de atividades que exigem força e alto vigor físico e é também um corpo que se coloca como objeto do desejo sexual feminino (e porque não dizer também dos gays): alto, forte, musculoso e viril.

Em termos *queer*, os corpos carregam marcas de gênero e sexualidade, significadas e (re)nomeadas no contexto de uma cultura, são também cambiantes e provisórias, e estão, indubitavelmente, envolvidas em relações de poder. Segundo Louro:

“Assim, os corpos são marcados social, simbólica e materialmente – pelo próprio sujeito e pelos outros. É pouco relevante definir quem tem a iniciativa dessa “marcação” ou quais suas intenções, o que importa é examinar como ocorrem esses processos e os seus efeitos” (2004, p. 83).

Interessante ressaltar que a reprodução da norma heterossexista funciona a serviço da reprodução da dominação masculina. A masculinidade se constrói tanto na opressão à homossexualidade quanto à rejeição a aproximação da feminilidade. Os meninos/homens são submetidos a um controle minucioso destinado a exorcisar qualquer sinal de atração por outros meninos/homens assim como apresentar qualquer gesto e/ou atitudes classificadas como femininas. Da mesma forma que as mulheres, é possível identificarmos que os homens passam a ser reconhecidos como sujeitos também marcados e brutalizados pelo mesmo sistema que os dá seus privilégios e poder. A adoção dessa constatação funcional é quase como uma resposta à expressiva carga de denúncias, reivindicações e apelos à conscientização feminina acerca da dominação masculina.

Para Welzer-Lang (1997, 2001) os homens dominam coletiva e individualmente as mulheres. Esta dominação se exerce na esfera privada e

pública e atribui aos homens privilégios materiais, culturais e simbólicos. A opressão das mulheres pelos homens é um sistema dinâmico no qual as desigualdades vividas pelas mulheres são os efeitos das vantagens dadas aos homens. Contudo, esta mesma dominação masculina estrutura o masculino de maneira paradoxal e inculca nos meninos/homens a ideia de que, para ser um “verdadeiro” homem, ele devem combater os aspectos que poderiam fazê-los serem associados às mulheres.

A crítica realizada por este autor refere-se ao fato de que vivemos sob a égide de uma norma política andro-heterocentrada e homófoba que nos diz o que deve ser o homem de verdade, o homem “normal”. Isto é, associando a sexualidade e seu bloco de jogos, de desejos, de prazeres da reprodução humana, o paradigma heterossexual se impôs como linha condutora para os homens e também para as mulheres. Aos homens que buscam viver uma sexualidade não-heterocentrada, estes passam a ser estigmatizados como não sendo homens “normais”, acusados de serem “passivos” e ameaçados de serem associados a mulheres e devendo ser, desta forma, tratados como elas. David não cumpre esta norma na sua exigência total. Ele se esforça, sempre está a procura de Vivian na possibilidade de ela (re)afirmar a sua condição de homem, visto que ele foi rejeitado por ela que casou-se com outro, ele procura entender o porque desta escolha mas, por outro lado, David se recusa a ser amante dela.

A dinâmica utilizada por David, aparentemente em busca dos livros proibidos que Diego lhe havia prometido, dá a Diego falsas esperanças de um possível encontro sexual com David o que poderia, por uma leitura *queer*, questionar a suposta heteronormatividade e mais ainda, abertamente poria em ridículo alguns dos aspectos que se referem a suposta conduta dos gays e a legitimação da reação feita por aqueles que se identificam como heteronormativos.

Sabemos que a heterossexualidade deve ser constantemente (re)atualizada e confirmada e isto se faz com o imaginário de reforço da masculinidade heteronormativa traga benefícios e aprovação para outros heterossexuais, não como parte da consolidação da amizade com um homem gay. Diego desaparecerá do mundo de David, ao menos na perspectiva do ano de 1979, mas é possível que ele esteja em suas lembranças como algo muito

maior do que ter tido um amigo gay, mas um amigo e que aprendeu realmente a respeitar, apesar das suas diferenças.

Madame Satã em Cena

Madame Satã é um filme de 2002 do diretor brasileiro Karim Aïnouz e uma co-produção Brasil e França, além de ser o seu primeiro longa metragem. É uma narrativa fílmica que se inicia pelo fim. Apresenta trajetórias disformes ao desenrolar suas tramas cinematográficas, oferecendo surpresas e pontos de vista diferentes aos espectadores.

Sua cena inicial apresenta-nos a descrição nada positiva de Benedito Emtabajá da Silva que posteriormente saberemos se tratar de João Francisco dos Santos, nascido em 25 de fevereiro de 1900, na cidade de Glória do Goitá, no sertão de Pernambuco e que será conhecido muito tempo depois no bairro da Lapa no Rio de Janeiro como Madame Satã.

Ao João Francisco dos Santos são atribuídas informações pejorativas como: “desordeiro, tem vários processos, agride funcionários da polícia, propenso ao crime, pederasta passivo”. Ou ainda, aspectos que eram mal vistos por parte significativa da sociedade carioca da época, como: “sobrancelhas raspadas, atitudes femininas, não tem religião alguma, fuma, bebe e joga, tem pouca inteligência e instrução elementar”. Ou seja, conforme foi classificado no final dessa descrição, o personagem era considerado “inteiramente nocivo à sociedade”.

As cenas subsequentes começam a caracterizar João Francisco dos Santos a partir de outro olhar diferente da descrição policial é a interpretação de Karim Aïnouz, diretor de Madame Satã.

Interessante ressaltar que no filme aparece outra faceta de João Francisco dos Santos, o de ser um típico malandro carioca, já que apresenta características comuns que podem ser aplicadas a outros malandros já conhecidos e/ou representados. Ele é um personagem apreciador da noite urbana carioca, na qual se sente extremamente à vontade e onde é totalmente capaz de se defender e defender seus amigos, como outros malandros descritos dentro e fora do cinema.

João Francisco dos Santos transita livremente entre o mundo da masculinidade (pois ocupa o lugar social do cafetão, malandro e pai adotivo da filha de Laurita) e da feminilidade (pois vê a si próprio como uma diva, uma artista de cabaré que não tem problemas para assumir o seu desejo por outros homens).

Madame Satã destaca cenas que evidenciam esse misto de discursos relacionados ao corpo e suas relações de poder, dos pontos de vista racial, social, de gênero e sexual. Isso é evidenciado, por exemplo, nas cenas que mostram o envolvimento inicial de João com um jovem branco, Renatinho, que se vê seduzido por sua mistura de delicadeza e valentia.

Outro aspecto a ser ressaltado no filme é que João Francisco sempre se refere na condição de alguém que esteja externo a si próprio, isto é, como se estivesse falando de outra pessoa, mas que na verdade é sobre ele mesmo: “A minha pessoa...”. Estaria aí algo relacionado com a sua condição de excluído? Ou estaria também alerta a própria dualidade da sua condição de ser/estar no mundo, de ser “macho”, mas também “fêmea”? Estas são questões importantes, pois evidenciam jogos de linguagem em que João Francisco tem consciência da sua real condição de excluído, mas que a todo instante a rejeita e também como possibilidade de construção de outro “eu” bem diferente desta condição que lhe foi imposta, subvertendo estes estereótipos de submissão e exclusão, passando a adotar uma estratégia de sobrevivência que não é nem maniqueísta nem unidimensional, mas sim dinâmica e contraditória.

Por outro lado, o filme evidencia em vários momentos que João tem o sonho de se tornar artista e enquanto era auxiliar de Vitória, ficava nos bastidores das apresentações imitando suas falas e performances. Numa das cenas do filme, Vitória vê João usando suas roupas enquanto dançava.

João Francisco dos Santos exibe uma imagem de homem valente, viril, duro. Contudo, sua reputação desafiava a associação tradicional do malandro com a masculinidade rude da classe trabalhadora. Ele é também feminino, sensual e “pederasta passivo”. Sua ambiguidade andrógina é ressaltada ao extremo, pois João seria, ao mesmo tempo, macho-capoeira e fêmea de cabaré. Segundo Green:

Madame Satã de proporções míticas era masculino, corajoso, viril e violento como os malandros devem ser (...). [Por outro lado] a homossexualidade de

Madame Satã fez dele uma figura intrigante, um bicho raro – ou talvez uma bicha rara – que desafiava os estereótipos e desestabilizava o que se acreditava ser o comportamento apropriado para os homossexuais brasileiros (2003, p. 211-212).

Em termos *queer*, a oscilação entre o gênero masculino de João Francisco e o gênero feminino de suas personas femininas (Jamacy, a Mulata do Balacoxê e, ao final do filme, Madame Satã) deslocam e problematizam a oposição excludente entre masculino e feminino por meio de um jogo textual. O que para Green (op. cit.) pode ser considerado uma axiologia do entrelugar, uma vez que subverte simultaneamente o binarismo “masculino” e “feminino”, resignificando os valores tradicionalmente atribuídos à ambiguidade.

Em janeiro de 1942, após cumprir pena de 10 anos, João Francisco dos Santos é posto em liberdade. No carnaval do mesmo ano, ganha o concurso do bloco Caçadores de Veados com a fantasia Madame Satã, inspirada no filme “Madame Satan” de Cecil B. de Mille. Ele ganha vários outros carnavais. Volta a ser preso inúmeras vezes. Madame Satã morre no Rio de Janeiro, em 12 de Abril de 1976, aos 75 anos.

Elvis & Madona em Copacabana

Elvis & Madona é um filme de 2010 do diretor brasileiro Marcelo Laffitte e é identificado como uma comédia romântica que narra uma inusitada história de amor em um dos bairros mais emblemáticos do Rio de Janeiro e do País: Copacabana. Elvis é fotógrafa *freelancer* e entregadora de pizzas. A travesti Madona é uma cabeleleira que sonha produzir um espetáculo de teatro de revista. De um encontro entre as duas, nasce uma divertida e contemporânea história de amor.

Madona é cabeleleira, não concluiu o ensino médio, já se prostituiu, eventualmente faz filmes pornôis e sonha em ser artista. As travestis por navegarem livremente entre o feminino e o masculino e questionando a ambos, demonstra a fragilização deste coletivo que acaba sem poder acender nem ao espaço do masculino nem ao espaço do feminino por não se reconhecer legitimamente. Segundo Silva e Barbosa:

“[As travestis] não pode[m] acender ao trabalho por que são vistas com desprezo e como aberrações. A chamada educação inclusiva onde professores não sabem como atuar e muitas vezes as reconhecem da mesma forma com

que o universo do trabalho as reconhece; a saúde coletiva porque como aberrações suas necessidades particulares não fazem parte dos conteúdos ensinados aos profissionais dessas áreas e muitas vezes se quer são reconhecid[a]s. assim àquel[a]s que são talentosas e tem oportunidade existe o mundo artístico em locais de ambiente homoerótico e para as demais muitas vezes a comercialização do sexo e tudo aquilo que está ligado a esse universo” (2005, p. 39).

O filme consegue refletir, sob a ótica da teoria *queer*, os binômios de identidade, o caráter unitário da subjetividade e, principalmente, de acordo com Butler (2002), na sua crítica à natureza dualista da oposição sexo/gênero, ser homem ou ser mulher é uma construção cultural, resultado de normas que estruturam as práticas sociais e operam sobre nossos corpos de maneira incisiva e potente. A sexualidade não é algo biologicamente definido, mas culturalmente e socialmente orientado por construções conceituais que têm sofrido profundas mudanças e transformações na história sobretudo no mundo contemporâneo.

As combinações amorosas não se restringem ao binômio macho-fêmea. Contudo, é justamente em decorrência de um espaço social pré-delimitado e pré-definido social e culturalmente e, sobretudo, das produções discursivas que emanam desse espaço social que o sujeito deveria incorporar e assimilar tais valores à construção de suas identidades. Entretanto, verifica-se que os sujeitos, ao optarem por romper fronteiras tão rígidas e fixadas na e pela sociedade, tornam-se, aos olhos daqueles que se consideram “normais”, pecaminosos e desviantes, ou seja, abjetos. Segundo Marques Filho e Camargo:

Desse modo, esses sujeitos passam a serem excomungados, demonizados, justamente por que são sujeitos que ousaram romper as normas sociais ao optarem por uma nova identidade ou por desconstruir uma identidade que lhes foi imposta, pois seus corpos, seus desejos e seus impulsos sexuais não se encaixam nos padrões heteronormativos de nossa sociedade patriarcal (2008, p.33).

Considerações Finais

As imagens cinematográficas não ilustram, nem reproduzem a realidade, mas elas a reconstróem a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico. É preciso reconhecer que existe uma manipulação ideológica prévia das imagens, assim como uma articulação da

linguagem cinematográfica com a produção do filme e com o contexto da sua realização. Nesse sentido, o filme é uma fonte histórica, pois é sempre uma narrativa que nos informa sobre certa sociedade e visão de mundo. É preciso, portanto, abordar o filme não apenas em sua perspectiva estética, mas considerando diversos elementos do mundo que o rodeia: som, narrativa, cenário, texto, indústria, autoria, público e crítica. O filme está conectado com o imaginário de uma época, é parte de uma cultura, é um enunciado.

Os filmes analisados constituíram-se, portanto, não como cópia fiel da realidade e sim construções feitas por seus realizadores. A problemática *queer* nessas narrativas cinematográficas nos forneceu um importante repertório para refletirmos sobre as construções e as desconstruções dos modelos normativos. Foi possível identificarmos nestas obras analisadas que o cinema pode tornar-se um espaço privilegiado para a expressão e inovação de novas representações que nem sempre são concordantes com o normativo. Estes filmes permitiram intervenções no âmbito político posto que produziram, no meu entendimento, vários significados, simbolismos e múltiplas interpretações de sentido sobre o que venha a ser gênero, identidades de gênero e sexualidades.

A análise destes filmes permitiu-me também compreender que tanto como expressão cultural quanto como produtor de narrativas acerca da vida social, o cinema *queer* latinoamericano de fins do século XX e início do século XXI pode transformar-se em espaço próprio para pensarmos os discursos e as normativas sociais, a alteridade e a diversidade, que por sua vez, são modelos constitutivos de todo processo identitário-individual e/ou coletivo da qual emana, como temos visto, um caráter político.

Referências Bibliográficas

BRAGANÇA, Maurício de. (2007), "Corpos que ardem: Madame Satã e Plata Quemada" In. *Grumo*. n. 6, vol. 1. Rio de Janeiro, 7 Letras.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Buenos Aires, Paidós, 2002.

FOUCAULT, Michel. (1997), *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____. (1982), *Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.

GREEN, James. (2003), "O Pasquim e Madame Satã, a "rainha" negra da boemia brasileira" In. *Topoi*, v. 4, n. 7, jul.-dez.

GRUPO GAY DA BAHIA. (2003), "*Gays exigem que Fidel Castro peça perdão pela perseguição aos homossexuais em Cuba*". Disponível em: <<http://www.ggb.org.br/cuba_livre.html>>, acesso em: 12/11/2014.

HALL, Stuart. (2006), *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A Editora.

LOURO, Guacira Lopes. (2004), *Um corpo estranho*. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte, Autêntica.

MARQUES FILHO, Adair; CAMARGO, Flávio Pereira. "Ma vie en Rose: identidade, corpo e gênero no cinema francês contemporâneo" In. *Revista OPSIS*, v. 8, n. 10, 2008, UFG/CAC.

MISKOLCI, Richard. (2009) "A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização" In. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009.

SILVA, Alessandro; BARBOZA, Renato. (2005), "Diversidade Sexual, Gênero e Exclusão Social na Produção da Consciência Política de Travestis" In. *Athenea Digital*. num. 8:27-49 (otoño).

WALSER-LANG, Daniel. (2001), "A Construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia" In. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 9 (N.E.), agosto-dezembro.

_____. "Déconstruire le masculin, problèmes épistémologiques" In. SOHN, A. M; THÉLAMON, F. *L'Histoire sans les femmes est-elle possible?*, Paris, Perrin, 1997.