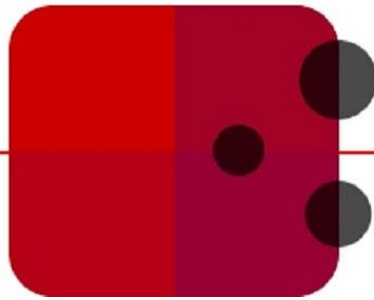


# rebeca



revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual



## Dossiê

Cinemas e audiovisualidades queer/kuir/cuir no Brasil e na América Latina – Volume 1,  
editado por Alessandra Brandão e Dieison Marconi

vol. 9, n. 2, Jul - Dez 2020 | Rebeca 18  
ISSN: 2316-9230



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

---

Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual [recurso eletrônico]  
/ Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine. – Vol. 9, no. 2  
(jul./dez. 2020) – Florianópolis: SOCINE, 2020.

ISSN: 2316-9230

1. Comunicação 2. Cinema 3. Brasil e América Latina 4. Audiovisual 5. Cinema queer

CDD 791.4

---

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

A Rebeca - Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, editada pela Socine, publica artigos, entrevistas, resenhas e trabalhos criativos inéditos de doutores e doutorandos nas áreas de cinema e audiovisual.

---

A Rebeca é uma revista acadêmica com periodicidade semestral

---

**Site**

<http://www.socine.org.br/rebeca>

**E-mail**

[rebeca@socine.org.br](mailto:rebeca@socine.org.br)

**Período**

Julho | Dezembro de 2020

**Dossiê Cinemas e audiovisualidades queer/kuir/cuir no Brasil e na América Latina**

Alessandra Brandão e Dieison Marconi

**Imagem da Capa**

Filme *Latifúndio* (2017), de Érica Sarmet

**Projeto gráfico**

Pedro Neto e Débora Rossetto sobre modelo de Paula Paschoalick

**Secretaria editorial**

Thayse Madella

**Revisão**

Lia Amâncio (português), Yarlenis Malfran (espanhol) e Thayse Madella (inglês)

ISSN 2316-9230

**SOCINE****Diretoria**

Cristian da Silva Borges (USP) – Presidente

Ramayana Lira de Sousa (UNISUL) – Vice-presidente

Gabriela Machado Ramos de Almeida (ESPM-SP) – Tesoureira

Amaranta Cesar (UFRB) – Secretária

**Conselho Deliberativo**

Adriana Mabel Fresquet (UFRJ)

Ana Lucia Lobato de Azevedo (UFPA)

Catarina Amorim de Oliveira Andrade (UFPE)

Edileuza Penha de Souza (UnB)

Eduardo Tulio Baggio (Unespar)

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim (UFRJ)

Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro (UFBA)

Maria Helena Braga e Vaz da Costa (UFRN)

Mariana Baltar Freire (UFF)

Milena Szafir (UFC)

Patricia Furtado M. Machado (PUC/RJ)

Rafael de Luna Freire (UFF)

Rogério Ferraraz (UAM)

Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior (USP)

Thalita Cruz Bastos (UNISUAM)

Ana Caroline de Almeida (UFPE) – Representante discente

Jocimar Soares Dias Junior (UFF) – Representante discente

**Conselho Fiscal**

Fábio Raddi Uchôa (UTP)

Mannuela Ramos da Costa (UFPE)

Miriam de Souza Rossini (UFRGS)

**Secretário**

Sancler Ebert



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## **REBECA**

### **Editora-Chefe**

Gabriela Machado Ramos de Almeida

### **Conselho Editorial**

Alessandra Soares Brandão

Anelise Reich Corseuil

Antônio Carlos Tunico Amancio

### **Conselho Consultivo**

Afrânio Mendes Catani, Amaranta Cesar, Ana M Lopez, Andre Brasil, Anelise Reich Corseuil, Antônio Carlos Tunico Amancio, César Geraldo Guimarães, Cezar Migliorin, Esther Império Hamburger, Lúcia Nagib, Lucia Ramos Monteiro, Ramayana Lira de Sousa, Rodrigo Carreiro

### **Pareceristas desta edição**

João Araújo, Luiza Lusvarghi, Isaac Pipano, Thalita Cruz Bastos, Juliana Costa, Luiza Alvim, Cid Vasconcelos, Rogério Luiz Oliveira, Lisandro Nogueira, Rubens Machado, Hadija Chalupe, Vanessa Valiati, João Guilherme Barone, Guilherme Maia, Fabian Nuñez, André Demarchi, Guilherme Almeida, Laura Cánepa, Leonardo Bonfim, Nara Lya Cabral, Milene Migliano, Renata Lucena Dalmaso, Regina Gomes, João Carlos Massarolo, Pedro Lopera, Lennon Macedo, Scheila França, Milton Prado, Fernando Moraes, Pablo Lanzoni, Adriana Fresquet, Leonardo Silva, Marília Xavier, Francisco Alves Jr., Maria Gutierrez, Pedro Scudeller, Renata Pitombo, Igor Porto, Débora Opolski, Carina Borges, Augusto Bozzetti, Margarida Adamatti, Fábio Uchoa, Daniel Petry, Roberta Veiga, Fernanda Nascimento, Dieison Marconi, Alessandra Brandão, Ramayana Lira, Alisson Machado, Tainan Tomazetti, Thiago Soares, Juliano Felizardo, Haroldo Lima, Pedro Neves, Fábio Ramalho, Carla Maia, Kênia Freitas, Eryl Vieira Junior, Mateus Nagime, Otávio Chagas, Jocimar Dias Jr., André Barbosa, Fábio Allan Ramalho

### **Secretária**

Thayse Madella

**Sumário**

- 10 **Editorial**
- 13 **Apresentação do dossiê**
- Dossiê: Cinemas e audiovisualidades queer/kuir/cuir no Brasil e na América Latina**
- 20 **Do Cinema Novo ao vídeo lésbico feminista: a trajetória de Norma Bahia Pontes**  
Lívia Perez
- 46 **Notas sobre a frescura e a fanchonice em *É Fogo na Roupa!* (Watson Macedo, 1953)**  
Jocimar Dias Junior
- 67 **Sobre sapatos e visibilidades: Notas de pesquisa e vivência**  
Fernanda Nascimento da Silva
- 81 **“Revides infantis”: de quando fomos ao cinema e saímos do armário**  
Diego Paleólogo Assunção e Vinícios Cabral Ribeiro
- 98 ***Bodylands* para além da in/visibilidade lésbica no cinema: brincando com água**  
Alessandra Brandão e Ramayana Lira de Sousa
- 119 **Um sopro de cura: fruição estética e afetação em corpos audiovisuais para cuidar de traumas coloniais**  
Thiago Henrique Ribeiro dos Santos e Milene Migliano
- 141 **Cinema queer brasileiro ou as veias abertas da política da imagem**  
Dieison Marconi
- 158 **O que o cinema quer da gente é coragem: negridade e dissidência sexual & de gênero nas produções da Rosza Filmes**  
Mateus Araújo dos Santos
- 174 **La de-construcción de una identidad masculina tóxica en *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez**  
Massimiliano Carta
- Temáticas Livres**
- 201 **Melodías de América: Variaciones de lo transnacional en las producciones Calderón**  
Silvana Flores
- 225 **Flutuações de tempo e espaço por meio do som: voz e música em *Família Rodante***  
Debora R. Taño e Suzana Reck Miranda
- 240 **Metamorfoses e reencarnações: o retorno digital da fotogenia**  
André Antônio Barbosa



- 255 **Ágnes Hranitzky: Que lugar ela ocupa no cinema húngaro?**  
Lídia Ars Mello
- 272 **Paulo Emílio e Os filmes na cidade (1966): a gênese da comédia musical**  
Rafael Morato Zanatto
- 294 **Interações entre o diegético e o extradiegético em *House of Cards***  
Giancarlo Casellato Gozzi
- Entrevista**
- 311 **O que quer o cinema queer? Entrevista com Bruce LaBruce**  
Baga de Bagaceira Souza Campos e Hanna Claudia Freitas Rodrigues
- Tradução e Resenha**
- 329 **Resenha de *A arte queer do fracasso*, de Jack Halberstam**  
Adriana Azevedo
- 334 **“Esse nome nunca valerá nada”: Imagem de Poe no cinema**  
Scott Peeples. Tradução de Helciclever Barros da Silva e Enrom Esplin
- Fora de Quadro**
- 351 **Perguntas para o fim do mundo deles**  
Noá Bonoba
- 353 **Mário Peixoto, Octavio de Faria e a invenção de Limite (1931)**  
Denilson Lopes

**Table of Contents**

- 10 **Editorial**
- 13 **Special Session Presentation**
- Special Session: Queer/kuir/cuir Cinemas and Audiovisuals in Brazil and Latin America**
- 20 **From *Cinema Novo* to Feminist Lesbian Video: The trajectory of Norma Bahia Pontes**  
Lívia Perez
- 46 **Notes on camp, gay labor and lesbian spectatorship in *É fogo na roupa!* (*Clothes on Fire!*, Watson Macedo, 1953)**  
Jocimar Dias Junior
- 67 **About dykes and visibility: Notes on research and experience**  
Fernanda Nascimento
- 81 **“Children’s revenges”: when we went to the movies and got out of the closet**  
Diego Paleólogo Assunção e Vinícios Cabral Ribeiro
- 98 **Bodylands beyond the lesbian in/visibility in cinema: playing with water**  
Alessandra Brandão e Ramayana Lira de Sousa
- 119 **A breath of healing: aesthetic fruition and affection in audiovisual bodies to overcome colonial traumas**  
Thiago Henrique Ribeiro dos Santos e Milene Migliano
- 141 **Brazilian queer cinema or the open veins of image politics**  
Dieison Marconi
- 158 **Courage is what cinema wants from us: blackness and sexual & gender dissidence in *Rosza Filmes***  
Mateus Araújo dos Santos
- 174 **The de-construction of a male toxic identity in *El Rey de La Habana*, by Pedro Juan Gutiérrez**  
Massimiliano Carta
- General Articles**
- 201 **Melodies of America: variants of the transnational in Calderón productions**  
Silvana Flores
- 225 **Flotations of time and space through sound: voice and music in *Rolling Family***  
Debora R. Taño e Suzana Reck Miranda
- 240 **Metamorphoses and reincarnations: the digital return of photogeny**



- 255 André Antônio Barbosa
- 255 **Ágnes Hranitzky: what place does she occupy in the Hungarian cinema?**
- 272 Lídia Ars Mello
- Paulo Emílio and The films in the city (1966): the genesis of musical comedy**
- 294 Rafael Morato Zanatto
- Interactions between the diegetic and the extradiegetic in *House of Cards***
- 311 Giancarlo Casellato Gozzi
- Interview**
- What does the queer cinema want? Interview with Bruce LaBruce**
- 329 Baga de Bagaceira Souza Campos e Hanna Claudia Freitas Rodrigues
- Translation and Review**
- 334 **Review of *The Queer Art of Failure*, by Jack Halberstam**
- Adriana Azevedo
- “That Name’ll Never Be Worth Anything”: Poe’s Image on Film**
- 351 Scott Peeples. Translated by Helciclever Barros da Silva e Enrom Esplin
- Out of Frame**
- 353 **Questions for the end of their world**
- Noá Bonoba
- When we were young and it was already too late: Mário Peixoto, Octavio de Faria and the invention of *Limite* (1931)**
- Denilson Lopes



## Editorial

A Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual chega à maioria. Em seu número 18, publica o **Dossiê** *Cinemas e audiovisualidades queer/kuir/cuir no Brasil e na América Latina*, editado por Alessandra Brandão e Dieison Marconi, pesquisadora e pesquisador com trajetórias de envolvimento com a Socine, que, de alguma forma, refletem o florescimento e o amadurecimento dos estudos de gênero e sexualidade sob a perspectiva *queer* na associação e no próprio campo da pesquisa em cinema no Brasil.

A abertura de uma chamada de trabalhos dessa natureza em uma revista científica é sempre um exercício político, mas esse caráter se acentua em um momento em que não apenas o cinema, mas sobretudo as vidas *queer* são parte de um contingente especialmente afetado tanto pela pandemia de Covid-19 quanto pelas difíceis condições políticas e socioeconômicas brasileiras. No entanto, longe de situar as vidas *queer* exclusivamente no lugar da precariedade, a publicação de um dossiê como esse é também uma celebração aos corpos *queer* que fazem a Socine, que são muitos e crescentes e que arejam a associação com olhares originais e rigorosos em relação ao cinema e à sua teoria. Corpos falantes (RANCIÈRE, 2017)<sup>1</sup> que povoam a Socine com paisagens outras e que participam, vários deles, desse dossiê.

O atual número da Rebeca traz também seis artigos na seção de **Temáticas livres**, dois deles dedicados à dimensão sonora do cinema. Em *Melodías de América: variaciones de lo transnacional en las producciones Calderón* temos a contribuição internacional de Silvana Flores, da Argentina, que analisa um conjunto de três filmes mexicanos da década de 1950, nos quais a música desempenha papel central, todos produzidos por uma mesma família. O argumento desenvolvido por Silvana Flores é de que os filmes permitem perceber distinções transnacionais do cinema musical latino-americano que incentivaram na região uma certa independência, tanto econômica quanto narrativa, em relação a Hollywood. Já Debora Regina Taño e Suzana Reck Miranda assinam o texto *Flutuações de tempo e espaço por meio do som: voz e música em “Família Rodante”*, em que discutem a voz como elemento sonoro capaz de alterar a estrutura narrativa do filme, com um estudo de caso de *Família Rodante* (2004), de Pablo Trapero.

Também integra a seção de Temáticas livres o artigo *Metamorfoses e reencarnações: o retorno digital da fotogenia*, de André Antônio Barbosa, que analisa três filmes brasileiros contemporâneos - o longa *Buraco Negro* (Helena Lessa e Petrus

---

<sup>1</sup> RANCIÈRE, Jacques. Políticas da escrita. São Paulo: Ed. 34, 2017.



de Bairros, 2017) e os curtas *O Bando Sagrado* (Breno Baptista, 2019) e *Barriga de Imagens* (Maria Bogado, 2019) - a partir da noção de Fotogenia, desenvolvida pelo cineasta e teórico Jean Epstein na primeira metade do século XX. André Antônio observa que, apesar do seu evidente despojamento, os filmes tentam enxergar nos corpos e coisas filmadas sua fotogenia, algo que ultrapassa a materialidade concreta imediata. A revista traz ainda o texto *Ágnes hranitzky: que lugar ela ocupa no cinema húngaro?*, de Lídia Ars Mello, primeiro artigo brasileiro dedicado à apresentação da vida e obra da montadora. No texto, a autora aborda a carreira de Ágnes Hranitzky no cinema húngaro e sua parceria com Béla Tarr, de quem montou filmes, num trabalho louvável de fazer aparecer à comunidade de pesquisadores(as) de cinema do Brasil uma mulher desconhecida no país (quicá no mundo), que ocupou um lugar pioneiro, ainda na década de 1960, em um campo que continua sendo predominantemente masculino, mesmo cinco décadas depois.

Finalizam a seção Temáticas livres dois artigos: em *Paulo Emílio e Os filmes na cidade (1966): a gênese da comédia musical*, Rafael Morato Zanatto analisa os manuscritos do curso *Os filmes na cidade (1966)*, uma parte desconhecida da trajetória intelectual de Paulo Emílio Sales Gomes, em que Gomes investiga a gênese das comédias musicais nas manifestações culturais e nas fisionomias femininas do Rio de Janeiro do século XIX. Por fim, Giancarlo Casellato Gozzi apresenta em *Interações entre ficção e realidade: House of Cards e o mundo real* uma investigação sobre as relações entre a série *House of Cards* e o mundo histórico que a obra comenta, analisando os modos como elementos factuais são levados para o universo da ficção.

O número 18 da Rebeca traz também, na seção de **Traduções**, o texto *“Esse nome nunca valerá nada”: imagem de Poe no cinema*, de Scott Peeples, traduzido por Helciclever Barros da Silva e Enrom Esplin. O trabalho aborda a popularidade do escritor Edgar Allan Poe, do cinema aos memes, calcada sobretudo na associação entre “Poe” e “poor” (“pobre”). No artigo são retomados diversos filmes, de um curta de D. W. Griffith de 1909 a obras contemporâneas, para mostrar os modos como a imagem de Poe vem sendo explorada, prioritariamente como autor subestimado e desvalorizado em seu próprio tempo e depois valorizado pelas gerações posteriores.

A seção **Fora de Quadro** traz o texto *Mário Peixoto, Octavio de Faria e a invenção de Limite (1931)*, de Denilson Lopes, que apresenta e comenta um material precioso: as correspondências trocadas entre Mário Peixoto e Octavio de Faria do final da década de 1920 até o ano de 1933. Registradas em dois volumes dos diários inéditos de Mário Peixoto chamados *Cadernos Verdes (1933)*, as cartas permitem notar a amizade entre os jovens artistas e compreender o contexto da primeira exibição de *Limite*, em 1931.



O número tem também outro texto na seção Fora de Quadro, uma **Resenha** e uma **Entrevista** publicados em diálogo com o dossiê: *Perguntas para o fim do mundo deles*, de Noá Bonoba, *Resenha de A arte queer do fracasso*, de Jack Halberstam, escrita por Adriana Azevedo, e *O que quer o cinema queer?*, entrevista com o cineasta canadense Bruce La Bruce, feita por Hanna Claudia Freitas Rodrigues e Baga de Bagaceira Souza Campos. A devida apresentação desses materiais está feita na apresentação do próprio dossiê, mas peço licença para ser redundante e repetir também aqui a homenagem a Baga de Bagaceira, jornalista, pesquisador e ativista LGBTQIA+ da cidade de Cachoeira, na Bahia, graduado e mestre em Comunicação pela UFRB e doutorando em Cultura e Sociedade pela UFBA, além de *performer* que bagunçava as convenções de gêneros ocupando as ruas do recôncavo baiano. Baga faleceu em julho de 2020, vítima da Covid-19. Ao publicar essa entrevista, a Rebeca presta uma homenagem a Baga, uma pessoa que encarnava verdadeiramente a ideia de uma existência *queer*.

Por fim, a equipe da Rebeca agradece às autoras e autores que submeteram seus textos à revista, bem como às dezenas de pessoas que atuaram como pareceristas nesse número e que vêm contribuindo ao longo desses nove anos como avaliadoras de artigos submetidos à nossa publicação. Trata-se de um trabalho não-remunerado e invisível, do qual todas as revistas científicas dependem, ainda que as pesquisadoras e pesquisadores brasileiros estejam cada vez mais sobrecarregados. A Rebeca se junta a outras publicações nacionais que passaram a creditar as(os) pareceristas em seus números como uma forma mínima de reconhecimento e agradecimento pela contribuição prestada.

Gabriela Almeida





## Cinemas e audiovisualidades queer/kuir/cuir no Brasil e na América Latina

Como dialogar com o comum? Como criar comunas? Como fazer arte de quintal? Quem está comigo? O que podemos juntas? Que negociações são necessárias para a criação de um solo comum de compartilhamentos e trocas? [...] Como fundar rotas de ação que não sejam desenhadas em linhas retas?

Noá Bonoba

Esse **Dossiê** surge de um encontro ocorrido dias antes do isolamento social provocado pela pandemia da Covid-19, em março de 2020, por ocasião da defesa da tese de doutorado de Dieison Marconi, em Porto Alegre. As discussões em torno da potência da criação *queer* no cinema brasileiro provocadas pela tese, intitulada *Ensaio sobre a autoria queer no cinema brasileiro contemporâneo*, se amplificaram para além do ritual acadêmico da defesa pública, nos mobilizando a dar continuidade a esse pensamento sobre as questões *queer* no deslocamento teórico, conceitual, sobretudo, pautado pela experiência situada no Brasil e na América Latina. Um deslocamento que instaura a inquietação das apropriações políticas marcadas pelas posicionalidades periféricas e decoloniais das grafias *kuir* e *cuir*, que reescrevem o termo *queer* a partir de um contexto específico. Do mesmo modo, nos propusemos a pensar sobre metodologias e práticas da escrita que fossem capazes de expressar a 'estranheza' e o desvio não normativo das existências queer/kuir/cuir, estimulando textos que viessem na forma de ensaios, relatos de experiência e outros modos de construir um laço entre a produção e divulgação científica e a dimensão queer/kuir/cuir da vida e do conhecimento situado. Alimentando, com isso, o desejo de uma expressão livre que desafia a dualidade entre sujeito e objeto ao mesmo tempo que coloca as sexualidades dissidentes no centro do debate.

As inquietações que partilhamos na epígrafe são parte de um texto de autoria de Noá Banoba, publicado na seção **Fora de Quadro** deste número, e que nos ajudam a compor o desenho deste **Dossiê**, que propõe discussões em torno das existências queer/kuir/cuir nas construções audiovisuais em contexto brasileiro e latino-americano na contemporaneidade. Destas questões iniciais, tecemos uma rede de possibilidades que colocam o desafio à cisheteronormatividade como ponto nevrálgico para pensarmos também os modos como produzimos o conhecimento. Como podemos nos juntar e tecer um mundo em que somos possíveis? Que textos são possíveis para expressar as vidas que "atravessam os confins do 'normal'" (25), como sugere Glória Anzaldúa? Quais os modos de olhar, pensar e acessar a produção audiovisual brasileira e latino-americana



para fora dos moldes eurocêntricos e heterocentrados já tão cristalizados? Que "metodologias queer" (HALBERSTAM, 2008) podemos construir conjuntamente? Qual o percurso teórico que nos conduz a uma pedagogia transformadora? Como encontrar o respiro *queer* no âmbito acadêmico?

Em *New Queer Cinema: a critical reader* (2004), Michele Aaron argumentou que o termo *queer* pode descrever produtos culturais, intervenções críticas e estratégias políticas. Afirmou, também, que o *new queer cinema*, movimento estadunidense impulsionado do *boom* do HIV/AIDS, pelo descaso do Estado para com a epidemia e pela fragmentação dos ativismos de tendência queer/kuir/cuir e assimilacionista, foi uma sobreposição dos três primeiros itens. Isto é, filmes queer/kuir/cuir seriam produtos culturais e artísticos que promovem intervenções críticas através de estratégias políticas e estéticas que vão de encontro às normatividades de sexo, gênero, raça e classe.

A argumentação de Aaron não se encontra tão distante do que já havia proposto Ruby Rich em seu ensaio precursor intitulado "New Queer Cinema", texto publicado pela primeira vez na revista *Village Voice* no dia 24 de março de 1992. Além disso, os comentários de Aaron se conectam a outras tantas reflexões que complexificaram a noção de imagens, audiovisualidades e cinemas queer/kuir/cuir, a exemplo dos trabalhos de Alexander Doty (1993), Richard Dyer (2002), Helen Hok-Sze Leung (2004), Sara Ahmed (2006), Harry Benshoff (2006), Sean Griffin (2006), Elena Del Rio (2008), Daniel Williford (2009) e Jack Halberstam (2020), entre outras.

No âmbito das pesquisas brasileiras, é possível nomear algumas publicações predecessoras como as de Antônio Nascimento Moreno (1995), Denilson Lopes (2002), Karla Bessa (2007), Wilton Garcia (2011), Lucas Murari e Mateus Nagime (2015). Tais publicações demonstram que as cinematografias brasileiras e latino-americanas lidaram com os cinemas queer/kuir/cuir antes e depois do movimento estadunidense, ainda que na região se perceba um *boom* recente, especialmente capitaneado por realizadoras trans, bichas, sapatonas, travas, monas, fanchonas, ocós, jaciras, viadas, *maricas*, machudas e *lesbianas*.

Se nos últimos 10 anos a América Latina, especialmente o Brasil, viu sua cinematografia kuir/queer/cuir ser protagonizada por uma multidão *queer* (PRECIADO, 2011), é possível inferir que também houve a construção de uma comunidade de pesquisas que se propuseram a entender esses fenômenos. Nesse ponto, é preciso considerar que tanto a produção acadêmica quanto a produção audiovisual cuir/kuir/queer se inserem em um espectro mais amplo da consolidação dos estudos de gênero no país e no continente, da profusão de novas ondas ativistas, da complexa visibilidade midiática de sujeitos LGBT e também de alguns avanços e retrocessos no âmbito das políticas institucionais e culturais.



Foi, então, especialmente a partir do ano de 2010 que passou a se intensificar a coexistência de uma comunidade de pesquisas que não apenas se dedicaram a pensar as imagens do cinema queer/cuir/kuir em sua complexidade transnacional, mas, também, o que poderíamos compreender especificamente por cinema queer/cuir/kuir brasileiro/latino-americano ou cinema kuir/cuir/queer realizado no Brasil e na América Latina. Também é importante dizer que, nesses últimos 10 anos, tais estudos foram construídos especialmente por pesquisadores e pesquisadoras queer/kuir/cuir em processos de formação, isto é, alunes de cursos de Graduação, Mestrado e Doutorado (MARCONI, 2020).

Desde 2015, alguns marcos nos ajudam a visualizar a profusão desses trabalhos. Naquele ano, além de ser o ano em que a filósofa Judith Butler vem pela primeira vez ao Brasil, a Caixa Econômica Federal patrocinou a estreia da *Mostra New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. Junto à realização da mostra, os pesquisadores Mateus Nagime e Lucas Murari organizam a publicação *New Queer cinema*, com textos de Erly Vieira Junior, André Antônio Barbosa, Ramayana Lira, Louise Wallenberg, entre outras.

Já em 2016, a Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS) concede, pela primeira vez, o prêmio de Melhor Dissertação de Mestrado a uma pesquisa sobre cinema queer/kuir/cuir brasileiro. O prêmio foi concedido a Dieison Marconi pela dissertação "Documentário queer no Sul do Brasil (2000 a 2014): narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas representações das personagens LGBT". No mesmo, ano uma menção honrosa foi estendida à pesquisa de Érica Sarmet, intitulada "Sin porno no hay posporno: Corpo, Excesso e Ambivalência na América Latina".

No biênio 2016-2017, a Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) aprovou e realizou o Seminário Temático *Cinema Queer e Feminista*, coordenados por Ramayana Lira, Maurício Gonçalves e José Gatti. Em compasso semelhante, a Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS) e a Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares em Comunicação (INTERCOM) também construíram ou fortaleceram seus grupos de estudos e pesquisa abertos para a discussão das audiovisualidades queer/cuir/kuir.

Em seu espectro teórico e metodológico, muitas dessas pesquisas vêm se afastando, aos poucos, tanto do paradigma das políticas de representação como também tem inflexionado algumas teorias hegemônicas do campo do cinema e do audiovisual sedimentadas durante o século XX. Esse percurso tem sido necessário não apenas para conceber um campo de estudo dedicado às nossas paisagens cuir/queer/kuir, mas, também, para reconhecer a complexidade conceitual das



audiovisualidades kuir/cuir/queer a partir do ponto de vista das relações entre estética e política, produção e circulação, consumo e recepção, autoria e espetatorialidade, história, historiografia e perspectivas decoloniais.

Reconhecendo as encruzilhadas desse contexto, o presente dossiê está dividido em duas edições. Nesta primeira edição, 2021/01, buscamos reunir textos que contemplem essas múltiplas formas de se refletir sobre os cinemas queer/kuir/cuir brasileiros e latino americanos. Para além dos formatos de artigos científicos, o dossiê contemplou textos em formatos autorais, ensaios e resenhas, entrevistas e textos experimentais que exploram uma submetodologia indisciplinada, (MOMBAÇA, 2016) ou, ainda, uma desobediência epistêmica (MIGNOLO, 2010).

Começamos, então, com dois gestos historiográficos, realizados por Livia Perez e Jocimar Dias Junior. A primeira, contribui com seu artigo *Do Cinema Novo ao vídeo lésbico feminista: a trajetória de Norma Bahia Pontes*. A pesquisa reconstitui e analisa a trajetória da diretora e crítica Norma Bahia Pontes que contribuiu para legitimar o Cinema Novo enquanto movimento artístico na década de 1960 e foi pioneira na direção de vídeos lésbicos feministas nos Estados Unidos durante os anos 1970. Através da figura de Norma, Livia Perez busca compreender as circunstâncias nas quais acontece, em suas próprias palavras, “um deslocamento ambíguo”: a invisibilidade da figura da diretora na História do Cinema Brasileiro e sua atuação pioneira como realizadora do vídeo lésbico feminista”.

Já Jocimar Dias Junior contribui com seu artigo *Notas sobre a frescura e a fanchonice em É Fogo na Roupa! (Watson Macedo, 1953)*. Imbuído de um gesto fresco de espectador, crítico e pesquisador, o autor empreende uma releitura queer da chanchada *É Fogo na Roupa!*, de Watson Macedo, 1953. Num primeiro momento, Dias analisa a personagem afeminada do cabeleireiro Quincas (Antônio Spina)-, do ponto de vista de possíveis espetatorialidades de bichas e frescos da época. Com a intenção de refletir sobre uma sensibilidade bicha, o autor também relaciona a trajetória da personagem Quincas com o trabalho dos homens gays envolvidos na produção do filme, o diretor Watson Macedo e o roteirista Cajado Filho. Já na segunda parte de seu trabalho, Jocimar Dias se dedica à análise do personagem implicitamente homossexual Juvenal, interpretado pelo cantor Ivon Cury, explorando o fracasso da performatividade da masculinidade viril hegemônica. E por fim, mas não menos importante, o autor se debruça sobre a personagem Madame Pau Pereira (Violeta Ferraz) e sobre como sua performance masculinizada pode ter sido atraente para espectadoras fanchonas (lésbicas) da época.

Também está assentado em uma perspectiva espetatorial e crítica o ensaio de Fernanda Nascimento, intitulado *Sobre sapatões e visibilidades: Notas de pesquisa e*



vivência. Fruto de algumas reflexões desenvolvidas em sua pesquisa de Doutorado, a autora explora neste ensaio algumas possibilidades de reflexão sobre os debates em torno da ideia de “visibilidade lésbica” -, avançando especialmente para uma discussão sobre ‘visibilidades reguladas’ e sobre determinadas políticas de coalização com outros sujeitos historicamente subalternizados. E em coalizão com esse gesto de Fernanda Nascimento, porém mirando agora algumas memórias infantis, está o trabalho de Diego Paleologo Assunção e Vinícios Cabral Ribeiro, intitulado “*Revides infantis*”: *de quando fomos ao cinema e saímos do armário*. Neste ensaio, os autores apostam na possibilidade de ampliar gramáticas eróticas e repertórios de afetividade, especialmente a partir de experiências e audiovisualidades deslocadas e deslocantes.

Ainda nesta toada espectral, temos o artigo *Um sopro de cura: fruição estética e afetação em corpos audiovisuais para cuidar de traumas coloniais*. Neste texto, Thiago Henrique Ribeiro dos Santos e Milene Migliano produzem uma cartografia do “fazer sentir” a partir de práticas de etnografia digital, mais especificamente a partir do contato com o *Festival Impossível, Curadoria Provisória* (CachoeiraDoc, 2020). -, festival de cinema documentário que, em função da pandemia do novo coronavírus, precisou ser reelaborada e experienciada de outras maneiras.

O presente dossiê também traz dois ensaios que se cruzam na medida em que exploram críticas de cinema e investigações atentas às questões contemporâneas da cultura audiovisual. O primeiro, trata-se do ensaio *Cinema queer brasileiro ou as veias abertas da política da imagem*, escrito por Dieison Marconi. Em constante diálogo com o filósofo Jacques Rancière, o autor busca compreender algumas produções contemporâneas do cinema queer menos sob a ótica da camisa de força das imagens políticas e mais pela perspectiva da política da imagem. Já o outro ensaio crítico trata-se do trabalho de Mateus Araújo dos Santos, intitulado *O que o cinema quer da gente é coragem: negridade e dissidência sexual & de gênero nas produções da Rosza Filmes*. Neste ensaio, o autor reflete sobre como os longas-metragens *Café com Canela* (2017), *Ilha* (2018) e *Até o Fim* (2019), dirigidos por Glenda Nicácio e Ary Rosa, sugerem táticas de descolonização da imagem e do mundo que emergem da articulação entre negridade e dissidências sexuais e de gênero.

A temática *queer* proposta para o **Dossiê** também se desdobra na seção **Resenhas e Traduções** com duas contribuições. Primeiro, o texto *La de-construcción de una identidad masculina tóxica en El Rey de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez*, escrito por Massimiliano Carta. Na análise, o autor propõe um estudo acerca da transposição cinematográfica realizada por Augustí Villaronga do romance *El Rey de la Habana*, do cubano Pedro Juan Gutiérrez. A partir daí, Carta passeia por reflexões sobre a formação de uma identidade masculina na adolescência, as relações entre diferentes



tipos de masculinidades (novas e hegemônicas) nos contextos de uma metrópole latino-americana e no âmbito de instituições como a família, o cárcere, a escola e a rua. Na mesma seção, temos a valiosa contribuição da pesquisadora Adriana Azevedo, que resenha o mais recente livro de Jack Halberstam publicado no Brasil: *A arte queer do fracasso* (Cepe, 2020).

Em sintonia com a temática do **Dossiê**, esse número traz, na seção **Entrevistas**, uma conversa com o diretor canadense Bruce La Bruce em duas versões, português e espanhol. A entrevista foi realizada em coautoria por Hanna Claudia Freitas Rodrigues e Baga de Bagaceira Souza Campos, jornalista, performer e importante ativista pelos direitos LGBTQI+, que, lamentavelmente, faleceu vitimada pela Covid-19 no curso da organização desta edição da Rebeca. Agradecemos fortemente a Hanna Claudia por nos permitir manter a publicação póstuma de sua coautoria com Baga, possibilitando também que esse dossiê seja uma forma de recordar e homenagear Baga e sua produção artística, intelectual e ativista.

Nossos mais sinceros agradecimentos a Gabriela Almeida, atual editora desta revista, pelo convite e pela confiança em nós depositada para a organização do primeiro dossiê de temática queer da Rebeca. Assumimos o grande desafio de levar adiante essa publicação no contexto da pandemia da Covid-19, em que a vulnerabilidade das vidas *queer* assume índices catastróficos no já tenebroso cenário político brasileiro. Se "escrever produz ansiedade" (p. 94), como assevera Anzaldúa, é porque com ela podemos ao mesmo tempo acessar as imagens dos traumas e promover curas (p. 92). Esse **Dossiê** se inscreve na nossa história como afeto e lampejo de cura, ainda que provisória, precária, inconstante, quando nossa saúde física e mental nos impõe obstáculos reais. É nesse tempo tão adverso que precisamos "reafirmar coalizões, para que nossos desejos não sejam sequestrados pelos poderes enquanto respiramos o medo sob nossas máscaras" (BRANDÃO; LIRA, 2020: 135). Assim, a despeito e apesar de tudo, acreditamos que cada autore que está/faz parte deste número conosco traz cintilâncias que iluminam vivamente o escuro da terra em que nutrimos nossas lutas. Obrigadas a todes por suas valiosas contribuições, que fizeram essa constelação acontecer! Não estamos sós e somos muitas.

Desejamos a todes uma ótima experiência de leitura!

Alessandra Brandão  
Dieison Marconi

#### Referências bibliográficas

AARON, Michele. *New Queer Cinema: a critical reader*. Paperback, 2004.





AHMED, S. *Queer phenomenology: orientations, objects, others*. Durham: Duke University Press, 2006.

ANZALDÚA, Glória. *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*. São Francisco: Aunt Lute Books, 2007.

BESSA, Karla. "Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade". *Cadernos Pagu* (UNICAMP), v. 28, p. 257/-283, 2007.

BRANDÃO, Alessandra e LIRA, Ramayana. "Inventários de uma infância-sapatão em um mundo de imagens". *Rebeh*. Vol. 03, n. 09, 2020.

GARCIA, Wilton. "A diversidade cultural/sexual no filme Elvis e Madona". XII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine. 129ed. São Paulo: Socine, 2011, v. 2, p. -113.

HALBERSTAM, J. *Masculinidad Femenina*. Barcelona: Editorial Egales, 2008.

LOPES, Denilson. *O homem que amava outros rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MOMBAÇA, J. "Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada". *Concinnitas*, S.I, v. 01, n. 28, p. 341-354, set. 2016.

MORENO, Antônio do Nascimento. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995

MARCONI, Dieison. *Ensaio sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil, 2020.

MARCONI, Dieison. *Documentário queer no Sul do Brasil: narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas representações das personagens LGBT*. 2015. 231 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015.

MIGNOLO, W. *Desobediência epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

PRECIADO, Paul Beatriz. "Multidões queer: notas para uma política dos anormais". *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, jan./abr. 2011.

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## **Do Cinema Novo ao vídeo lésbico feminista: a trajetória de Norma Bahia Pontes**

Lívia Perez<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais na ECA-USP, onde desenvolve pesquisa sobre audiovisualidades brasileiras que tensionaram questões de gênero. Foi pesquisadora visitante na Universidade da Califórnia, Santa Cruz (EUA), em 2020. É também diretora de *Lampião da esquina* (2016) e *Quem matou Eloá?* (2015), e produtora de *CARNE* (2019) e *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (2020).

Email: [liviaperez@usp.br](mailto:liviaperez@usp.br)





### Resumo

O artigo reconstitui e analisa a trajetória da cineasta, *videomaker* e ensaísta Norma Bahia Pontes, que contribuiu para legitimar o Cinema Novo enquanto movimento artístico na década de 1960 e foi pioneira na direção de vídeos lésbicos feministas nos Estados Unidos durante os anos 1970. Apontada como um talento promissor pelos cinemanovistas, Norma dirigiu dois curtas-metragens documentários em película, *Os antilhenses* (1967) e *Bahia Camará* (1968), publicou críticas cinematográficas e textos sobre teoria do cinema em livros, jornais e revistas além de ter coordenado um curso de cinema no fim dos anos 1960 enquanto se preparava para dirigir seu primeiro longa-metragem. Com o endurecimento da ditadura empresarial militar, Norma trabalhou como publicitária, até que no início dos anos 1970 partiu para o exílio em Nova Iorque com a então companheira Rita Moreira, onde ambas tiveram contato com o movimento lésbico feminista e a tecnologia do vídeo. Em parceria afetiva e criativa com Rita, Norma realizou uma dezena de documentários em vídeo, fundou a distribuidora *Amazon Media Project Inc.* e se afastou completamente do cinema brasileiro. Na medida em que a tomada de consciência política de sua existência como mulher, lésbica e artista engajada com o movimento lésbico feminista coincide com seu afastamento do Cinema Novo, o texto busca compreender as circunstâncias nas quais acontece esse múltiplo deslocamento, a invisibilidade de sua figura na História do Cinema Brasileiro e sua atuação pioneira como realizadora do vídeo lésbico feminista.

**Palavras-chave:** Norma Bahia Pontes; Cinema Novo; vídeo lésbico feminista

### Abstract

The paper reconstructs and analyzes the trajectory of the filmmaker, videomaker and essayist Norma Bahia Pontes, who contributed to legitimizing *Cinema Novo* as an artistic movement in the 1960s and was a pioneer in lesbian feminist video production in the United States during the 1970s. Noted as a promising talent by *cinemanovistas*, Norma directed two documentary short-films, *Os antilhenses* (1967) and *Bahia Camara* (1968). She also published film reviews and texts on cinema theory that were included in books, newspapers, and magazines, in addition to coordinating a film course and preparing to direct a feature film in the late 1960s. As the dictatorship grew more repressive, Norma worked as a publicist and, in the early 1970s, she went into exile in New York with her then-partner Rita Moreira, where both had contact with participants in the lesbian feminist movement and with video technology. In an affective and creative partnership with Rita, Norma made a dozen documentary short films on video, founded the distributor Amazon Media Project and distanced herself from Brazilian cinema. Seeing as the growth of her political awareness of her existence as a woman, lesbian and artist engaged with the lesbian feminist movement coincided with her departure from *Cinema Novo*, the paper aims to understand the circumstances in which this multiple displacement occurred, the invisibility of her figure in the History of Brazilian Cinema and her pioneering performance as a director of lesbian feminist videos.

**Keywords:** Norma Bahia Pontes; Cinema Novo; lesbian feminist video



### Amnésia e cegueira na terra do Sol

No fim da década de 1950 e ao longo dos anos 1960, o cinema brasileiro testemunhou com entusiasmo a eclosão do Cinema Novo, que se apresentou como movimento comprometido com a crítica anti-imperialista ao subdesenvolvimento através de uma estética inovadora na produção de filmes não industriais de temática nacional. Além de filmes, e em conexão com movimentos contemporâneos, especialmente na França e na Itália, o Cinema Novo reuniu intelectuais e artistas que produziram textos, reflexões e críticas, antes raras no país.

Graças às pesquisas recentes de autores como Tavares (2015), Holanda (2017) e Schvarzman (2017), sabemos que durante o período, à sombra do protagonismo dos incensados cineastas do Cinema Novo, e mesmo sem se identificarem diretamente com o movimento, havia mulheres dirigindo curtas-metragens. Helena Solberg foi uma das diretoras do período, tendo realizado *A entrevista* (1967) e *Meio dia* (1969), assim como Gilda Bojunga com *Yes, I Love Paris* (1967), Ana Carolina com *Lavra-dor<sup>2</sup>* (1968), *Indústria* (1969) e *Guerra do Paraguai* (1969); Lygia Pape com *La Nouvelle Création* (1966), e Rosa Maria Antuña, que em sua breve carreira realizou apenas duas curtas, *Rosa Rosae* (1968) e *Solo* (1969).

Um nome ainda não contemplado nas pesquisas sobre o audiovisual brasileiro é o de Norma Bahia Pontes (Salvador, 25/01/1941 - Rio de Janeiro, 24/08/2010<sup>3</sup>), cineasta, *videomaker* e ensaísta lésbica que, junto aos principais intelectuais e diretores do Cinema Novo, teorizou as ideias basilares que legitimaram este fenômeno enquanto movimento artístico. As contribuições de Norma figuram nos capítulos de livros dos quais ela foi coautora, nos filmes que dirigiu e no curso que coordenou seguindo as prerrogativas do Cinema Novo. No entanto, apesar da produção constante como ensaísta e teórica de cinema durante os anos 1960, e da realização de duas curtas-metragens - *Os antilhenses* (1967) e *Bahia Camará* (1968) -, até o momento não houve interesse por parte da turma que se debruçou sobre o Cinema Novo em olhar para a única mulher que foi coautora em dois importantes livros do período: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1965) e *Cinema Moderno, Cinema Novo* (1966). Deste modo, é no mínimo curioso que sua presença permaneça invisível e sua obra tenha sido menosprezada pelos pesquisadores deste que é um dos períodos mais estudados do Cinema Brasileiro.

<sup>2</sup> Em codireção com Paulo Rufino.

<sup>3</sup> Datas de nascimento e óbito de acordo com certidão obtida no Portal do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: [www4.tjrj.jus.br](http://www4.tjrj.jus.br). Acesso em: 21 de julho de 2020.



Considerando a enorme desigualdade de gênero no cinema brasileiro na década de 1960<sup>4</sup> e a ausência de conhecimento sobre diretoras diretamente relacionadas ao Cinema Novo, a existência de Norma mostra-se relevante para o estudo deste contexto. Os marcadores de diferença de gênero e sexualidade que incidem sobre ela, mulher e lésbica, fazem com que sua existência e obra mereçam um estudo aprofundado com ensejo de projetar sua figura e, ao mesmo tempo, refletir sobre as relações de gênero, o peso da heterossexualidade e a dominância masculina nas relações sociais, intelectuais, profissionais e artísticas do Cinema Novo.

Das raras menções na literatura acadêmica sobre Cinema Novo, o nome de Norma aparece orbitando a figura de Glauber Rocha, notadamente por sua participação nas discussões ao redor de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), um dos filmes mais representativos e estudados do período. A primeira dessas aparições está registrada na transcrição do célebre debate<sup>5</sup> após a exibição do filme, publicada no livro *Deus e o diabo na festa do sol* (1964). O livro também traz o roteiro e artigos sobre o filme - incluindo *Aproximações literárias e criação crítica*, no qual Norma afirma que o filme “possui a ambiguidade de uma fábula e a lucidez de um ensaio crítico”, revelando a força do Cinema Novo como criação crítica.

Pela participação no debate, ela foi lembrada por Alex Viany em *O processo do Cinema Novo* (1999), que reproduz sua reação e sua fala quando outros críticos acusaram *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de trazer personagens com “caráter genérico”:

Me parece que os três personagens-chave estão no filme como representantes de coisas míticas. Não representam indivíduos. São figuras míticas. A importância de cada um dos personagens-chave está mais no contexto geral, no que eles representam, do que nas características individuais de cada um. (VIANY, 1999: 54).

Esta é a única referência a Norma por reconhecer a dimensão mítica das personagens do filme, noção que será vastamente explorada pelos estudiosos de Glauber - notadamente Ismail Xavier, que a cita<sup>6</sup> uma vez no livro *Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome* (2007), não por essa razão, mas pelo reconhecimento do “paralelismo entre Glauber Rocha e Guimarães Rosa”, pela “tendência em ambos

<sup>4</sup> De acordo com os dados da Cinemateca Brasileira, apenas três longas-metragens dirigidos por mulheres foram lançados comercialmente nesta década: *As testemunhas não condenam* (1962), de Zélia Costa; *Samba sexy* (1968), de Sonia Shaw; e *Como vai, vai bem?* (1968), de Valkíria Salvá em codireção com outros diretores. *Solo* (1969), de Rosa Maria Antuña, consta com duração de 70 minutos, mas trata-se de um curta-metragem - conforme foi verificado na ocasião da Mostra Cineastas Mineiras, em Belo Horizonte (2015).

<sup>5</sup> Evento promovido por Alex Viany e organizado pela UMES em 24 de março de 1964.

<sup>6</sup> Em referência a BAHIA PONTES, 1965. p. 183-185.



autores a subjetivar a narrativa, encontrar correspondências entre o estilo do contar e as emoções”, e pela preocupação de ambos “em representar a sensação, a experiência do fato tal como vivida pelas personagens.” (XAVIER, 2007: 170).

Outras breves menções a Norma na literatura acadêmica são como codiretora dos vídeos realizados com Rita Moreira nos anos 1970, quando viviam em Nova Iorque. Essa produção é citada em Machado (2007) e Sobrinho (2014). A partir dos anos 2010, com a disponibilização de alguns destes vídeos na internet e o reavivamento da obra de Rita através de exposições em circuitos alternativos como cineclubes, universidades e festivais LGBT, alguns autores aprofundaram a análise desta produção com uma perspectiva *queer*, notadamente Bessa (2015) e Rosa (2017).<sup>7</sup>

Neste artigo proponho a rearticulação da trajetória de Norma Bahia Pontes a partir de sua existência lésbica, refletindo sobre “o que resta no intervalo das ‘aparições’, na política do estar e não estar, do ser e não ser, do (não) ver e (não) ser vista” (BRANDÃO & LYRA, 2019: 282), excedendo o mero resgate de sua figura para revelar o importante deslocamento transnacional, transmidiático e transteórico da experiência como teórica e cineasta do Cinema Novo no Rio de Janeiro à experimentação no vídeo lésbico feminista em Nova Iorque, da teoria do autor (homem) no Brasil à autoria compartilhada no seio do movimento lésbico feminista nos Estados Unidos.

Nesta recontagem tecerei hipóteses, engendrando respostas possíveis para as lacunas que surgirem - visto que as motivações para a elaboração deste texto passam por conhecer sua produção textual e fílmica, compreender sua relação com o pensamento da época, e por que motivos seu nome e obra seguem obliterados na história do audiovisual brasileiro. Será que seu nome foi retirado do campo, tal qual as primeiras diretoras e roteiristas que ajudaram a erigir Hollywood no início dos anos 1910 e 1920? Ou será que Norma se retirou deliberadamente à medida que se conscientizou de que sua presença lésbica era uma exceção no cânone que ajudara a consolidar? E o que a rearticulação de sua trajetória sugere sobre o cinema da época e sobre a transição para o vídeo?<sup>8</sup>

### **Vestígios de uma mulher lésbica no Cinema Novo**

Para além da fragilidade de dados e de todas as dificuldades de preservação que atingem o patrimônio audiovisual brasileiro, a recontagem da história de Norma Bahia Pontes enfrenta desafios ainda maiores. Por um lado, é necessário defrontar-se

<sup>7</sup> O artigo de Rosa apresenta algumas imprecisões em relação ao ano de nascimento e falecimento de Norma, bem como aos títulos e datas de sua filmografia - que serão apontadas em momento adequado.

<sup>8</sup> Agradeço aos colegas pesquisadores Érica Sarmet e Haroldo Lima, e à professora Esther Hamburger pela inestimável interlocução, incentivo e afeto durante a escrita deste texto.



com a desigualdade de gênero que atinge acentuadamente a obra de diretoras na prioridade de restauro. Por outro lado, é preciso desafiar a heterocentricidade que nega a sexualidade das mulheres e as retira das “áreas de conhecimento e de realizações culturais da sociedade” e “o apagamento da existência lésbica” (RICH, 1980). Diante dos desafios e da ausência de Norma, falecida em 2010, fontes primárias e relatos orais são necessários para rearticular sua história, reconhecendo as lacunas existentes como espaços para que a imaginação arrisque possíveis presenças e visibilidades de sua figura.

Em 1970, Alex Viany redigiu um catálogo dirigido à imprensa estrangeira elencando nomes "das mais destacadas personalidades do movimento do Cinema Novo" (VIANY, 1970). A publicação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que trazia mais de uma centena de nomes de diretores e críticos, apresentava o nome de uma única mulher:

Norma Bahia Pontes nasceu em Salvador (Bahia) em 1941. Em 1963, frequentou o *Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC)*, em Paris, aonde, retornaria em 1966, para fazer um curso com Jean Rouch. Foi em Paris que realizou seu primeiro filme, o documentário *Les Antillais* (1967). De volta ao Brasil, onde também tem trabalhado como jornalista, fez o documentário “Bahia Camará” (1968). Prepara seu primeiro filme de longa-metragem. (Ibidem)

Como ensaísta, Norma publicou críticas e artigos sobre cinema e filosofia no jornal *Correio da Manhã*<sup>9</sup> e nas revistas *Tempo Brasileiro* e *Civilização Brasileira* entre 1961 e 1969. O período mais prolífico foi entre 1961 e 1963, quando publicou *O Cinema-Compreensão*<sup>10</sup> (1963), artigo no qual discutia as possibilidades de uma opção subjetiva do realizador na construção da imagem cinematográfica, tema e abordagem recorrentes em seus textos, e consonantes com a tentativa de alguns diretores do Cinema Novo em definir a política de autores na faceta brasileira.

Num ensaio sobre cinema moderno inglês intitulado “Anderson e a Improvisação”<sup>11</sup> (1963), ela revela estar vivendo em Paris, período em que cursou

<sup>9</sup> Acesso através da Hemeroteca Digital Brasileira em 13 de julho de 2020.

<sup>10</sup> BAHIA PONTES, Norma. "O Cinema-Compreensão". *Correio da Manhã*, 15/06/1963, p. 11. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=40712](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=40712). Acesso em: 12 de julho de 2020.

<sup>11</sup> Idem. *Anderson e a improvisação*. *Correio da Manhã*, 28/03/1963, p. 1. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=38280](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=38280). Acesso em: 12 de julho de 2020.



montagem e direção no *Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC)*<sup>12</sup>. Em seguida publicou os artigos “Jean Rouch e o Cinema-Verdade”,<sup>13</sup> um longo texto sobre cinema etnográfico, e “Cinema como processo de conscientização da realidade brasileira”,<sup>14</sup> cuja proposta alinha-se ainda mais explicitamente à política de autores.

Ainda em 1963, durante o governo de João Goulart, Norma se tornou diretora da Divisão de Cinema do Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos (IBEAA), que tinha como objetivos “usar o cinema como forma de pesquisa do processo de desenvolvimento global brasileiro; orientar essa pesquisa através de uma forma de estudo comparado do desencadear desse processo no Brasil e no mundo afro-asiático; e visar à realização de documentários cujos temas representem valores autênticos para um intercâmbio cultural entre os países chamados ‘terceiro mundo’”<sup>15</sup>.

Em janeiro de 1964, duas notas do Diário de Pernambuco relataram a visita de Norma ao Instituto Joaquim Nabuco com planos de permanecer “cerca de 20 dias em Pernambuco, percorrendo toda a zona da mata a fim de conseguir material para escrever o roteiro do documentário”<sup>16</sup> e ressaltando “um trabalho de pesquisas sobre as condições do assalariado na Zona Sul da Mata”<sup>17</sup> que seria aproveitado pelo Instituto Nacional de Cinema do Ministério da Educação e Cultura para a produção de “um filme documentário de pequena metragem sobre o problema camponês”. Uma destas notas revela que Norma cursara “Extensão e Aperfeiçoamento de Cinema da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro”<sup>18</sup>, fora bolsista do governo francês no IDHEC e havia feito um curso de Cinema Etnográfico no *Musée de L’Homme*.

Essas informações mostram que meses antes do golpe militar, Norma preparava o roteiro de um filme sobre a questão camponesa na Zona Sul da Mata, região

<sup>12</sup> A experiência internacional de educação prática era comum entre os cinemanovistas. Cursaram ou estagiaram no IDHEC: Alex Viany (1947), Nelson Pereira dos Santos (1949), Ruy Guerra (1954), Joaquim Pedro de Andrade (1960), Eduardo Coutinho (1961), Gustavo Dahl (1964), entre outros. (FERNANDES, 2008; HAMBURGER, 2020).

<sup>13</sup> BAHIA PONTES, Norma. *Jean Rouch e o Cinema Verdade*. Leitura. n.º 963, 1963, p. 34. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=115509&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=1577>. Acesso em: 12 de julho de 2020.

<sup>14</sup> Idem. *Cinema como processo de conscientização da realidade brasileira*. Revista Tempo Brasileiro, n.º 6, ano 11, dezembro de 1963, p. 85-89.

<sup>15</sup> Tribuna da Imprensa, 04/02/1964, p. 5. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083\\_02&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=15178](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_02&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=15178). Acesso em: 12 de julho de 2020.

<sup>16</sup> Diário de Pernambuco, 17/01/1964, p. 02. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033\\_14&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=27208](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=27208).

<sup>17</sup> Diário de Pernambuco, 23/01/1964, p. 03. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033\\_14&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=27303](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=27303).

<sup>18</sup> ROSA (2017) afirma que Norma Bahia Pontes havia se graduado em Sociologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro. No entanto, ela era graduada em Filosofia pela PUC-RJ e cursou extensão universitária em Cinema na mesma instituição de acordo com BAHIA PONTES (1975).





das Ligas Camponesas, um dos movimentos mais importantes em prol da reforma agrária. No mesmo período, em janeiro de 1964, Eduardo Coutinho e a equipe de *Cabra marcado para morrer* chegaram à região de Engenho Galiléia. As filmagens, iniciadas em 26 de fevereiro (QUEIROZ, 2005: 19), como se sabe pelo próprio filme, foram interrompidas com o golpe em 31 de março de 1964.

A falta de notícias sobre o filme que Norma preparava evidencia que ela não conseguiu realizá-lo, mas não é possível afirmar quais os motivos decisivos neste impedimento. O que conhecemos da história do *Cabra marcado para morrer*, de 1964, indica que Norma pode ter enfrentado problemas políticos para seguir o projeto após o golpe. Corroboram com essa hipótese a filiação de Norma ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB)<sup>19</sup>; sua adesão, ao lado de intelectuais e artistas, à Carta Aberta ao Presidente da República contra as arbitrariedades do regime<sup>20</sup>; e sua participação política em manifestações<sup>21</sup>.

A partir de 1965, alguns vestígios mostram que Norma participou do Grupo de Cinema Experimental da Cinemateca do MAM/RJ, formado a partir de uma reestruturação na instituição quando se criou um Departamento de Produção com caráter formativo. A equipe era coordenada por Paulo Huthmacher e composta por Norma Bahia Pontes, Lygia Pape, Paulo Chada, Flávio Costa, Paulo Antônio Paranaguá, Arturo Uranga, Affonso Beato, Gilberto Santeiro, Jaime Rodrigues Teixeira, David Glat, Francisco Parente e Carlos Egberto (NUNES, 2018: 149). Uma das produções deste grupo foi o curta-metragem de não-ficção intitulado *Um dia no Cais* (1965), dirigido por Francisco Parente e no qual o nome de Norma consta como atriz.<sup>22</sup>

Graças a um artigo escrito por Alex Viany, intitulado *Infância*,<sup>23</sup> sobre a nova geração de cineastas revelada pelo I Festival de Cinema Amador, é possível saber que Norma esteve envolvida com Viany, Glauber Rocha, Marcos Farias e Moisés Kendler na organização de uma revista que se chamaria Cinema Novo e que seria patrocinada pela Editora Civilização Brasileira, mas que acabou não se concretizando. Ainda em 1965, Norma atuou como assistente de direção e possivelmente como elenco de apoio do

<sup>19</sup> Informação concedida por Rita Moreira em 9 de agosto de 2018, e por Terezinha Muniz em 19 de setembro de 2020, em entrevistas à autora.

<sup>20</sup> *Carta Aberta ao Presidente da República*. Última Hora, 10/08/1965, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=111997>. Acesso em: 15 de julho de 2020.

<sup>21</sup> Em entrevista à autora em 10 de setembro de 2020, o cineasta Luiz Carlos Lacerda (Bigode) relata que formava com Norma, o cineasta Vladimir Carvalho, o ator Arduíno Colasanti e a atriz Norma Blum um grupo de militância que se encontrava após as manifestações para se certificar de que ninguém havia sido preso.

<sup>22</sup> Base de Dados da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/>.

<sup>23</sup> VIANY, Alex. *Infância* Última Hora. 21/08/1965. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=118057>. Acesso em: 15 de julho de 2020.



longa-metragem de ficção *Society em baby doll* (1965), dirigido por Luiz Carlos Maciel e Waldemar Lima<sup>24</sup>.

No ano seguinte, Norma publicou o capítulo “Cinema e Realidade Social” no livro *Cinema Moderno, Cinema Novo* (1966), organizado por Flavio Moreira da Costa e prefaciado por Paulo Emílio Salles Gomes. Os outros capítulos são “O diretor”, de Glauber Rocha; “Argumento”, de Gustavo Dahl; “O ator”, de Luis Carlos Maciel; “O curta-metragem”, de Jaime Rodrigues; “Cinema contemporâneo”, de Paulo Perdigão; “Cinema brasileiro”, de Flavio Moreira da Costa; e “O cinema direto no Brasil”, de David Neves. A falta de registros fotográficos do lançamento permite o deleite da imaginação: Norma aos 25 anos, a única mulher entre os outros autores, teria ido acompanhada de sua companheira à noite de autógrafos no Cinema Paissandu?<sup>25</sup>

Não é possível nem mesmo ter certeza sobre a presença de Norma, pois, conforme nota<sup>26</sup> publicada sobre o Grupo de Cinema Experimental do MAM/RJ, em 1966 ela viajara para Paris, onde estagiaria com Jean Rouch no *Musée de L’Homme* - além da incumbência de fazer “contatos em nome do grupo para possíveis realizações em comum no campo do cinema etnográfico”.<sup>27</sup>

Em Paris, neste mesmo ano de 1966, Norma conseguiu finalmente iniciar as filmagens de seu primeiro filme como diretora, *Les antillais/Os antilhenses* (1967), curta-metragem de não-ficção em 16mm, sonoro, branco e preto, com duração de 15 minutos - cuja sinopse diz:

O documentário tem o objetivo de acompanhar o nascimento e o caminho de uma tomada de consciência condicionada por um conflito colonial. De um lado, as Antilhas (Guadalupe e Martinica), e do outro, a França. O primeiro, colonizado, o segundo, colonizador. A partir deste conflito, apenas exposto nos seus dados essenciais, cinco antilhenses emigrados fornecerão seus testemunhos, ao qual representam algum dos sinais da formação de uma consciência nacional antilhense: um operário de usina, um cobrador de ônibus que mora em Paris há 10 anos, um antigo campeão de boxe da

<sup>24</sup> Base de Dados da Cinemateca Brasileira - <http://bases.cinemateca.gov.br/>

<sup>25</sup> “Lançamento do Livro *Cinema Moderno, Cinema Novo*”. *Correio da Manhã*, 20/07/1966, p.10, Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=73316](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=73316). Acesso em: 12 de julho de 2020.

<sup>26</sup> Luiz Carlos Lacerda, em entrevista concedida à autora em 10/09/2020, afirmou que os bolsistas brasileiros para o estágio no *Musée de l’Homme* com Jean Rouch eram indicados por Glauber Rocha.

<sup>27</sup> “Câmera e Ação”, *Jornal do Brasil*, 05/04/1966. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=82549](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=82549). Acesso em: 12 de julho de 2020.





Martinica, que hoje, debilitado é vendedor de bilhetes em Paris, o empregado de um hospital e um funcionário público que teve fortes crises de nervos devido os ataques racistas que sofria.<sup>28</sup>

As informações na Cinemateca Brasileira revelam que “questões políticas e financeiras” impediram Norma de finalizar o filme conforme o projeto inicial, que “visava demonstrar de forma mais ampla como era a situação das Antilhas como colônia francesa, as consequências desse modelo político, declarações oficiais de grupos políticos antilhenses e do governo da França, e testemunhos dos antilhenses em Paris”.<sup>29</sup> Consta que mesmo assim, a diretora decidiu preservá-lo e exibi-lo “para trazer visibilidade e promover debate da tão importante questão das Antilhas francesas”.<sup>30</sup> Além das projeções no Brasil, o filme foi exibido no *Festival dei Poppoli* (Florença, Itália)<sup>31</sup> e no Festival de *Leipzig* (Alemanha)<sup>32</sup>, provavelmente sua estreia mundial. É possível imaginar que a coluna *Panorama de Cinema* que informa sobre essa exibição tenha sido escrita por Norma, visto que o tópico abordado na sequência da notícia se intitula *Lesbianismo no Cinema*.

No período que viveu em Paris, Norma também dirigiu o filme *Chants Brésiliens* (Cantos brasileiros, 1966, 20 minutos) para o programa *Seize Million de Jeunes* da televisão francesa.<sup>33</sup> Ironicamente, é o único filme de Norma realizado na década de 1960 e cujo acesso foi possível graças à cópia do *Institut National de l'Audiovisuel (INA)*.<sup>34</sup> Além de trazer uma introdução com imagens da vida cotidiana dos brasileiros e fatos que apresentam a situação política e econômica do país, o filme “consagra Edu Lobo como representante da canção brasileira engajada”<sup>35</sup> (tradução minha). A miséria é ilustrada por trechos de *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e as questões políticas por desfiles militares e um discurso do ditador golpista Castello Branco, enquanto a voz *over* (masculina) narra que o país está sob controle dos militares há três anos e que 52% da população é analfabeta. Ao longo da narrativa, Edu Lobo

<sup>28</sup> Base de Dados da Cinemateca Brasileira - <http://bases.cinemateca.gov.br/>.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> BAHIA PONTES, Norma. Curriculum, 1975. Acervo da Fundação Bienal de São Paulo em 1975.

<sup>32</sup> "Panorama do Cinema". *Jornal do Brasil* 07/12/1967, p.5. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=108232](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=108232). Acesso em: 12 de julho de 2020.

<sup>33</sup> "Panorama do Cinema". *Jornal do Brasil*, 13/01/1967, p. 5. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=94606](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=94606). Acesso em: 12 de julho de 2020.

<sup>34</sup> Agradeço ao INA, que prontamente enviou o link para visualização do filme digitalizado em alta resolução.

<sup>35</sup> PONTES, Norma Bahia. *Chants brésiliens* (1967). Disponível, no final da página, em: <https://mediatheques.montpellier3m.fr/Default/doc/CAMO/861241/brazil-bossa-beat-bossa-nova-and-the-story-of-elenco-records-brazil>. Acesso: em 23 de julho de 2020.



interpreta três músicas e responde às perguntas de Norma sobre o Brasil, a censura e sua música. Na última e bela sequência, jovens dançam alegremente no gramado da *Cité Universitaire* ao som de *Roda*, cantada por Elis Regina.

De volta ao Brasil em 1968, Norma participou de exposições de *Os antilhenses*<sup>36</sup> e coordenou um curso de cinema no Colégio Brasil com aulas dos “críticos e realizadores José Carlos Avellar, José Carlos Monteiro, Geraldo Sarno, Iberê Cavalcanti e Alex Viany”. O curso, que propunha o “debate polêmico sobre a responsabilidade do autor diante de seu meio e seu tempo”,<sup>37</sup> reforça o comprometimento de Norma com a política de autores no Brasil, em consonância com a reflexão que Rocha, Dahl e Salles Gomes vinham sustentando (BERNARDET & REIS, 2018).

Neste período, Norma intensificou a interlocução com o ideal de um *Nuevo Cine Latino Americano Novo*, publicando em espanhol o artigo “Cinema e Realidade Social”, na revista *Pensamiento Crítico*<sup>38</sup>, do Departamento de Filosofia da Universidade de Havana (Cuba). Na introdução ao texto, Norma é reconhecida como figura central no Cinema Novo:

Norma Bahia Pontes, uma das protagonistas do movimento que passou a se chamar Cinema Novo (Rocha, Diéguez, Saraceni) dentro do cinema brasileiro, tem a tese, ao menos original, de que é “a presença do homem, no que é socialmente relacionado, na medida em que se apresenta um todo emocional e racional”, circunstância capaz de dar ao cinema sua especificidade, uma vez superada a euforia espetacularista dos primeiros anos (Méliès), as divagações formuladas da “vanguarda” francesa e do expressionismo alemão e a conceituação rígida do chamado cinema sociológico (Rouch, Morin). Só assim, afirma, o cinema poderá encontrar o equilíbrio sócio-histórico-existencial-estético (em que consistirá a especificidade cinematográfica)

<sup>36</sup>Correio da Manhã, 03/03/1968. p. 03. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=90101](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=90101). Acesso em: 12 de julho de 2020.

<sup>37</sup> “Cinema tem curso piloto e debates”. Jornal do Brasil, 03/04/1968, p.17. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=113633](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=113633). Acesso em: 15 de julho de 2020.

<sup>38</sup> “Colégio do Brasil tem Programa”. Correio da Manhã, 21/03/1968, p.08. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=90560](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=90560). Acesso em: 15 de julho de 2020.



de que só se aproximou a obra de Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol*.<sup>39</sup>

No fim de 1968, Norma filmou seu segundo curta-metragem de não-ficção, *Bahia Camará* (1968, 17 minutos),<sup>40</sup> um filme a cores e em 35 mm sobre o estado da Bahia, produzido pelo Ministério de Relações Exteriores e pela Esquire Propaganda para ser exibido “através das cadeias de televisão e cinema em todo o mundo”.<sup>41</sup> O filme contou com Terezinha Muniz<sup>42</sup> na produção executiva e com o mesmo fotógrafo de *Cabra marcado para morrer* (1964), Fernando Duarte. Finalizado às vésperas do AI-5, decretado em 13 de dezembro de 1968, o filme foi exibido algumas vezes em 1969<sup>43</sup> e figura como a única obra dirigida por uma mulher no II Festival Internacional de Filmes.<sup>44</sup>

Em 1969, Norma publicou o artigo “A situação de Althusser no pensamento contemporâneo”,<sup>45</sup> em contraposição ao marxismo althusseriano, aderido pela intelectualidade carioca e ponto de discórdia teórica entre acadêmicos do Rio de Janeiro e São Paulo. Ainda neste ano, uma reportagem anunciou que Norma estaria “em Manaus no começo do próximo ano para filmar um grande documentário sob o patrocínio do Itamarati (sic)”.<sup>46</sup> Essa informação coincide com as palavras de Alex Viany (1969) sobre Norma, escritas no presente em 1969: “Prepara seu primeiro filme de longa-metragem” e foi confirmada por Terezinha Muniz com a ressalva de que Norma nunca conseguiu patrocínio para realizar seu projeto de filme.<sup>47</sup>

A partir de 1970, Norma trabalhou como diretora de publicidade,<sup>48</sup> e citações sobre ela na imprensa carioca se tornam raras. A única menção está no artigo “Tudo começou com Mary Pickford”,<sup>49</sup> no qual é citada junto a Helena Solberg, Ana Carolina,

<sup>39</sup> BAHIA PONTES, Norma. “Cine y Realidad Social, Pensamiento Crítico”. Havana, fevereiro de 1968, número 13, p. 161-185. Disponível em <http://www.filosofia.org/rev/pch/1968/pdf/n13p161.pdf>. Acesso em: 15 de julho de 2020.

<sup>40</sup> Base de Dados da Cinemateca Brasileira - <http://bases.cinemateca.gov.br/>.

<sup>41</sup> “Bahia Camará”. O Jornal, 07/12/1968, p.03. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523\\_06&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=69960](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=69960). Acesso em: 15 de julho de 2020.

<sup>42</sup> Diretora, assistente de direção e de montagem de filmes da Caravana Farkas.

<sup>43</sup> “Claro Escuro”. 11 de abril de 1969 - p. 07. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=100842](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=100842). Acesso em: 15 de julho de 2020.

<sup>44</sup> “Mercado tem 82 filmes”. 15/03/1969 - p. 06. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=100347](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pasta=ano%20196&pagfis=100347). Acesso em: 15 de julho de 2020.

<sup>45</sup> BAHIA PONTES, Norma. *A situação de Althusser no pensamento contemporâneo*. Civilização Brasileira nº 21/22 (1969).

<sup>46</sup> “Zona Franca ajuda o cinema”. 29/10/1969, p.09. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br>. Acesso em: 20 de setembro de 2020.

<sup>47</sup> Entrevista de Terezinha Muniz concedida à autora em 15 de setembro de 2020.

<sup>48</sup> BAHIA PONTES, Norma. Curriculum, 1975. Acervo da Fundação Bienal de São Paulo em 1975.

<sup>49</sup> “Tudo Começou com Mary Pickford”. Jornal do Brasil, 09/01/1971, p.08. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&pesq=%22norma%20bahia%20pontes%22&pasta=ano%20197&pagfis=23912](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22norma%20bahia%20pontes%22&pasta=ano%20197&pagfis=23912) Acessado em 18/07/2020.



Gilda Bojunga e Lygia Pape como exemplo de mulheres interessadas em direção cinematográfica no Brasil. Neste período ela conheceu a jornalista e poeta<sup>50</sup> Rita Moreira numa festa de amigos que trabalhavam na Editora Abril. Segundo Rita, Norma era assumidamente socialista, enquanto ela apoiava apenas a revolução dos costumes.<sup>51</sup> Na casa de Norma, Rita conta ter assistido ao primeiro documentário de sua vida, *Os antilhenses* (1967), que a impactou profundamente.<sup>52</sup>

Com recrudescimento da repressão, pessoas próximas a Norma foram presas ou deixaram o Brasil, a exemplo de Luis Carlos Maciel, preso em 1970; Gustavo Dahl, que deixou o Brasil em 1969; e Glauber Rocha, que partiu para o exílio em 1971. Considerando o vínculo de Norma ao PCdoB, a esta altura na ilegalidade, Norma e Rita optaram pelo auto exílio em Nova Iorque, pois souberam que a primeira câmera de vídeo portátil, a Sony AV-3400 Porta Pak, era amplamente utilizada na cidade - e também porque Norma viu a fotografia de uma passeata na qual uma mulher segurava um cartaz com os dizeres "*I'm lesbian and I am proud*"<sup>53</sup> ("Sou lésbica e me orgulho").

### **A libertação das mulheres é um roteiro lésbico**

Diferente da maioria de exilados brasileiros que se deslocaram para a Europa, Norma e Rita decidiram migrar para os Estados Unidos, em consonância com o destino de intelectuais e artistas brasileiros *queer* - como o escritor e diretor João Silvério Trevisan, que viveu para Berkeley, e o escritor João Carlos Rodrigues, que se mudou para Nova Iorque. Essa escolha indica que Norma, a quem Rita atribui a decisão, tinha consciência de que ali se passava algo que a instigava. Ao se transferirem para a cidade, Norma e Rita passaram a trabalhar como correspondentes internacionais de jornais brasileiros, participavam do jornal *CLIT* (*Collective Lesbians International Terrors*), e frequentavam o *Women's Cafê*, reduto de feministas, onde conheceram Kate Millet<sup>54</sup> e outras ativistas que se tornaram entrevistadas e personagens em seus vídeos.

<sup>50</sup> Rita publicou os livros de poesia *Maria morta em mim* (1962), *A hora do maior amor* (1965), *Perscrutando o papaia* (1999) e *Coração de ontem* (2015).

<sup>51</sup> Entrevista de Rita Moreira concedida à autora em 09/08/2018.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*.



Figura 01: Rita Moreira (à esquerda) e Norma Bahia Pontes (à direita).

Fonte: Acervo Pessoal Rita Moreira.

No início dos anos 1970, Nova Iorque era um dos principais focos de efervescência do movimento feminista, reunindo mulheres estadunidenses e estrangeiras, como Chantal Akerman, que se mudou para a cidade em 1974. A cidade também apresentava uma rede estabelecida de profissionais da tecnologia do vídeo<sup>55</sup>, que desde a década de 1960 fora um importante vetor de circulação de ideias num contexto de transformações sociais radicais de comportamento e mentalidade. À medida que subvertia a dinâmica dos meios de comunicação de massa, o vídeo alçava novos atores à função de realizadores. Assim, ativistas de movimentos sociais - como feministas, negros e outros - se apropriaram do suporte para criar audiovisuais com pautas e mensagens políticas a partir de um ponto de vista corroborado pelos grupos nos quais militavam (GEVER, PARMAR, GREYSON, 1993).

Logo que chegaram na cidade, Norma e Rita se matricularam no curso de *videotape* documentário na *New School for Social Research*. Como trabalho de conclusão elas realizaram o curta-metragem *Lesbian Mothers* (1972), o primeiro de onze *videotapes*<sup>56</sup> em codireção, nos quais Norma operava a câmera e Rita fazia a montagem, num processo que se iniciava com uma edição do texto das entrevistas. *Lesbian Mothers* estreou no *II New York Women's Video Festival*, foi exibido na seção de vídeo do Festival de Berlim (1973) e no circuito alternativo de universidades, centros culturais, e mostras de vídeo nos EUA, Canadá, França (BAHIA PONTES, 1975).

O documentário aborda a vida de mães lésbicas e seus filhos ao largo da heterossexualidade compulsória, opondo o registro de seus cotidianos a comentários

<sup>55</sup> Entrevista de Ariel Dougherty concedida à autora em 22/09/2020. Dougherty é cineasta e foi cofundadora da produtora e distribuidora *Women Make Movies*.

<sup>56</sup> Norma menciona 13 vídeos codirigidos com Rita Moreira em COELHO, Lília. "Uma crítica de cinema vira produtora de independente de vídeo". *Jornal do Brasil*, 01/05/1983 p.10. A pesquisa localizou apenas informações de vídeos listados no artigo, além de *International Women's Day* (s/d. 15').



lesbofóbicos em entrevistas de ruas<sup>57</sup> e “escancarando o conflito que o tema da liberdade sexual encarna quando desmantela um ideal de família nuclear, baseada na circunscrição da maternidade a funções especificamente delineadas sob jugo da paternidade e heteronormatividade” (BESSA, 2015: 81). Ainda, *Lesbian Mothers* inovou em mostrar o sexo entre duas mulheres dirigido e filmado a partir da perspectiva de mulheres lésbicas. Antes disso, apenas  *Holding* (1971),<sup>58</sup> de Constance Beeson (que se declarava bissexual), figurava como único filme conhecido a realizar esse feito.

Em 1974, Norma recebeu uma bolsa da Fundação *Guggenheim*<sup>59</sup>, o que sugere o reconhecimento de sua carreira enquanto teórica e cineasta na década anterior. O prêmio de dez mil dólares<sup>60</sup> possibilitou a compra de uma câmera e material para filmar a série *Living in New York City*, descrita por Norma como “uma série de oito *videotapes* sobre Nova York – ecologia da cidade e seus personagens” (BAHIA PONTES, 1975: 5) e da qual fazem parte os vídeos *Lesbianism Feminism* (1974, 29'), *She Has a Beard* (1975, 26'), *The Apartment* (1975/1976, 27'), *On Drugs* (1977, 16'), *Walking Around* (1977<sup>61</sup>, 26), *Born in a Prison* (1977, 6'), *Just another crime, next door this time* (s.d., 20'), *The Kid at Times Square and the Bird on Broadway* (5')<sup>62</sup>.

Em *Lesbianism Feminism* (1974) as diretoras entrevistam lésbicas de diversos grupos feministas como as integrantes do *National Black Feminist Organization* com intuito de refletir as particularidades do lesbianismo no movimento feminista, muito orientado pela heteronormatividade e pela branquitude. Já em *She Has a Beard* (1975) a artista Forest Hope, uma mulher com barba aborda transeuntes nas ruas de Nova Iorque perguntando suas opiniões sobre pelos faciais. Ao assumir sua barba em público e em frente à câmera, a *performer* tenciona a “política da aparência” numa dinâmica em que “o objeto de investigação se torna também sujeito da investigação, impedindo qualquer abordagem ridicularizadora” (MACHADO, 2007: 40), além de subverter de forma bem humorada, os preceitos do cinema etnográfico tão conhecidos por Norma desde o estágio com Jean Rouch em 1966.

A dimensão aprofundada da relação entre os modos de existência lésbicos e as estruturas sociais e políticas são aprofundados em *The Apartment* (1975/1976), vídeo que retrata a vida de Carol, uma taxista lésbica *butch* que está reformando o interior de

<sup>57</sup> Técnica aprendida na *New School*, segundo Rita Moreira, em entrevista concedida à autora em 09/08/2018.

<sup>58</sup> Agradeço à colega e professora Ramayana Lira pela informação preciosa sobre a existência deste filme.

<sup>59</sup> BAHIA PONTES (1975) afirma que a série é composta de oito vídeos, mas não especifica os títulos.

<sup>60</sup> O prêmio consta em BAHIA PONTES (1975) e em [www.gf.org/fellows/all-fellows/norma-bahia-pontes/](http://www.gf.org/fellows/all-fellows/norma-bahia-pontes/).

<sup>61</sup> ROSA (2017) indica 1976 como ano de realização de *Walking Around*. Optei por considerar a data que aparece nos créditos do filme, 1977.

<sup>62</sup> A análise aprofundada dessa filmografia é parte da minha tese de doutorado, com previsão de depósito para 2021.





seu apartamento. Se por um lado o filme aborda “o interior de uma casa de lésbicas” e “as texturas da vida cotidiana” mostrando que “a imaginação lésbica certamente não se limita ao tradicionalmente político”<sup>63</sup> (BECKER, CITRON, LESAGE, 1981), por outro a existência de Carol se apresenta inevitavelmente política.

Em consonância com a tônica máxima do feminismo daquele período, “o pessoal é político”, a série articula conexões entre a experiência pessoal e estruturas sociais e políticas mais amplas, focalizando o registro do modo de vida lésbico em Nova Iorque com a proposta inovadora de registrar a construção de novas subjetividades, que inclusive, eram vistas como resistentes dentro do próprio feminismo. Segundo Crenshaw (1991) a noção de “pessoal é político” reconhece “como social e sistêmico o que antes era percebido como isolado e individual também caracterizou a política de identidade de afro-americanos, outras pessoas de cor, gays e lésbicas, entre outros”.<sup>64</sup>

Ainda compõem a série *On Drugs* (1977, 16'), *Walking Around* (1977, 26'), *Born in a Prison* (1977, 6'), *Just another crime, next door this time* (20'), *The Kid at Times Square and the Bird on Broadway* (5'). No primeiro, duas entrevistas se alternam; um ex-dependente químico fala sobre quando se drogava e uma funcionária de uma clínica de recuperação fala de seu dia-a-dia e das experiências que já vivenciou. Realizado com sobras de imagens dos vídeos anteriores<sup>65</sup>, *Walking Around* (1977), é um filme ensaio que registra sensivelmente a paisagem urbana de Nova Iorque com entrevistas de moradores das partes mais pobres da cidade, enquanto Rita diante das câmeras interage com um vendedor de animais enjaulados. Norma relata que decidiram fazer *Born in a Prison* (1977) como forma de criticar a própria vida que levavam “morando num bairro onde todas as casas tinham grade na janela por causa do alto índice de criminalidade”.<sup>66</sup> Por sua vez, *Just another crime, next door this (s/d) time* é um filme-denúncia sobre um crime de estupro que havia ocorrido num prédio da vizinhança em que moravam<sup>67</sup>. Sua cópia até agora não pôde ser localizada assim como a cópia de *The Kid at Times Square and the Bird on Broadway* (s/d). A série *Living in New York City*

<sup>63</sup> “The lesbian imagination is certainly not limited to the traditionally political. Lesbian films could explore the interior of a lesbian household or formally study the textures of daily life”. BECKER, Edith, CITRON, Michelle, LESAGE, Julia. Introduction to special section: Lesbians and film Jump Cut, no. 24-25, March 1981, pp. 17-21. Disponível em: [www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/LesbiansAndFilm2.html](http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/LesbiansAndFilm2.html). Acessado em: 20 de abril de 2020 (tradução minha).

<sup>64</sup> “This process of recognizing as social and systemic what was formerly perceived as isolated and individual has also characterized the identity politics of African Americans, other people of color, and gays and lesbians, among others” (CRENSHAW, 1991) (tradução minha).

<sup>65</sup> De acordo com Rita Moreira em entrevista à autora em 09 de agosto de 2019.

<sup>66</sup> COELHO, Lília. “Uma crítica de cinema vira produtora de independente de vídeo”. *Jornal do Brasil*, 01/05/1983, p.10. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_10&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=62135](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=62135). Acesso em: 15 de julho de 2020.

<sup>67</sup> Rita Moreira em entrevista concedida à autora em 08 de setembro de 2018.



foi distribuída pela Amazon Media Project Inc., uma organização de comunicação sem fins lucrativos concebida para difundir vídeos.

Os curtas-metragens codirigidos por Norma e Rita em Nova Iorque estão afinados com os preceitos da produção de filmes e vídeos do princípio da década de 1970 nos Estados Unidos, no qual “os documentários do tipo ‘faça você mesmo’ eram a única maneira de transmitir informação no universo pré-cabo/internet universo do monopólio da televisão” (RICH, 2020, tradução minha)<sup>68</sup>, à exemplo de alguns títulos com perspectiva feministas como *Janie's Janie* (Geri Ashur and Peter Barton, 1971), *Growing up Female* (Julia Reichert and James Klein, 1971), *Woman's Film* (Louise Alaimo, Judy Smith, Ellen Sorrin, 1971). Sobre esse momento, Rich analisa:

... no início dos anos 70 [lá] entrou em ação o cinema feminista. No lugar da falência dos 'Pais', tanto de forma quanto de conteúdo, havia uma energia nova e diferente: um cinema de imediatez e força positiva, agora opunha o recuo à violência e o renascimento de um passado morto que se tornara o principal pilar do cinema. No lugar da crescente alienação e isolamento dos 'Filhos', havia um senso de identificação totalmente novo - com outras mulheres - e um compromisso correspondente de se comunicar com esse público agora identificável, um compromisso que substituiu, para cineastas feministas, o público elusivo ignorado e silenciosamente desprezado pelos cineastas formalistas do sexo masculino. Assim, desde o início, sua ligação com um movimento político em evolução deu ao cinema feminista um poder e uma direção sem precedentes no cinema independente, colocando em foco questões tradicionais como teoria/prática, estética/significado, processo/representação. (RICH, 1998: 63, tradução minha)<sup>69</sup>

<sup>68</sup> “[...] a reminder that DIY documentary like this was the only way to transmit information in the pre-cable/internet universe of monopoly television”, coincidindo com um momento global de dura política e indignação contínua. RICH, B. Ruby. “After Optimism: For The Forum at Fifty The Banner of a Feminist Vision”. Arsenal. Disponível em [www.arsenal-berlin.de/en/berlinale-forum/magazine/after-optimism.html](http://www.arsenal-berlin.de/en/berlinale-forum/magazine/after-optimism.html). Acesso em: 14 de fevereiro de 2020.

<sup>69</sup> Rich se refere ao cinema clássico hollywoodiano como cinema dos 'Pais' e cinema independente como cinema dos 'Filhos'. “... at the start of the 1970s [there] entered a feminist cinema. In place of the Fathers' bankruptcy of both form and content, there was a new and different energy: a cinema of immediacy and positive force now opposed the retreat into violence and the revival of a dead past that had become the dominant cinema's mainstays. In place of the Sons' increasing alienation and isolation, there was an entirely new sense of identification – with other women – and a corresponding commitment to communicate with this now - identifiable audience, a commitment that replaced, for feminist filmmakers, the elusive public ignored and quietly scorned by the male formalist filmmakers. Thus, from the start, its





Se tomarmos a análise de Rich sobre o surgimento do cinema feminista como uma vertente do cinema independente (dos “Filhos”) que coloca “em foco questões tradicionais como teoria/prática, estética/significado, processo/representação” é possível vislumbrar claramente a trajetória de Norma do Cinema Novo (“dos Filhos”) em direção ao filme lésbico feminista com as características descritas de um Cinema Menor Lésbico (*Lesbian Minor Cinema*) (WHITE, 2008)<sup>70</sup>.

Neste sentido torna-se claro que o rompimento de Norma com a estética, as temáticas e outros preceitos do Cinema Novo acontecem a partir de sua conscientização enquanto mulher lésbica que se intensifica no contato com o movimento feminista. E que o novo contexto no qual se encontrou em Nova Iorque permitiu, sua realização enquanto diretora. Se em quase dez anos de atuação no Cinema Novo, Norma conseguiu realizar apenas dois filmes - um na França e outro, uma espécie de institucional -, em sete anos em Nova Iorque, ela realiza onze vídeos, sugerindo que essa transição não se dá apenas pela mudança de suporte - do cinema independente ao vídeo militante -, mas também quando Norma passa operar em outra chave política, ao se deslocar da esquerda tradicional heterossexual masculina latino-americana ao movimento lésbico feminista em uma de suas vertentes radicais.

Conforme demonstram os vestígios na imprensa, Norma tentava estreiar na direção desde 1964, mas só conseguiu realizá-lo na França em 1966, quando fez questão de registrar queixa por não ter conseguido terminar o filme da forma que gostaria. Da mesma maneira, desde 1969 se preparava para dirigir um longa-metragem, filme que não pôde ser realizado. Nos anos 1970, ela realiza mais de dez vídeos, o que sugere que o deslocamento transmidiático de Norma, da experiência com cinema ao vídeo no contexto feminista, encontrou apoio na ampliação do acesso ao vídeo portátil. Isso pode ser constatado também no relato de Rita, no curriculum de Norma redigido em 1975 e nas reportagens publicadas nas décadas seguintes nas quais o conhecimento de Norma em *videotape* é valorizado. Assim, o deslocamento de Norma em direção ao vídeo pode ser compreendido finalmente como o encontro entre o desejo

---

*link to an evolving political movement gave feminist cinema a power and direction entirely unprecedented in independent filmmaking, bringing such traditional issues as theory/practice, aesthetics/meaning, process/representation into focus.” (RICH, 1998: 63).*

<sup>70</sup> Para a autora este conceito reenquadra a questão da relativa escassez de longas-metragens lésbicas, olhando para obras que implantam uma certa ‘pobreza’ - em termos de meios de produção ou abordagem estética - a fim de desviar a demanda do público por histórias familiares, finais felizes, prazeres repetíveis, garantias de identidade. Suas práticas representam a interseção de autoria e público, forma e assunto, desejo e identificação de maneiras cruciais e suas jovens protagonistas femininas, ativamente se engajam no processo de exclusão pelo *mainstream*. O conceito de cinema menor lésbico baseia-se na noção de literatura menor de Deleuze e Guattari e na modificação de Alison Butler de seu trabalho no contexto do cinema feminino. Exemplificando, a ‘enunciação coletiva’, relativa pobreza de meios e potencial político que caracterizam a obra lésbica menor que lida com a infância também aborda o ‘menor’ como um sujeito da sexualidade.



de realização da diretora lésbica - após dez anos de carreira no Cinema Novo e dois na publicidade - com um dispositivo economicamente viável em contexto social extremamente propício.



Figura 02: Norma Bahia Pontes em Nova Iorque, 1973.

Fonte: Fotografia de Catherine Deudon.

A consciência feminista de Norma é notória na reportagem “As Cineastas - O Brasil já teve várias mulheres com câmera na mão (e algumas ideias na cabeça)”.<sup>71</sup> No texto, Norma ganha destaque como “a única cineasta brasileira que trabalhou profissionalmente com *videotape* de meia polegada” e, sobretudo, pois sua “larga experiência fora do Brasil, a levou a assumir uma posição bem definida com relação à situação da mulher que faz cinema”<sup>72</sup> conforme ela mesma relata:

“A situação da mulher no cinema como em qualquer outro ramo é a mesma. Pode haver exceções como eu mesma, que só tive esse problema uma vez. Mas a medida que você é exceção, está sendo aceita porque trabalha como homem. Ou seja, você deixa de ser você, para se tornar, em matéria de capacidade, um fenômeno equivalente.” (...) “Já trabalhei na França e é claro que me sinto melhor, enquanto mulher, em Nova Iorque. Mesmo lá os problemas diminuem, mas não desaparecem.” (...) “Meu primeiro filme, em tape, realizado em parceria com Rita Moreira, tratava de mulheres. Inteiramente rodado em Nova Iorque, com personagens americanas, mostra até que ponto vão os preconceitos da

<sup>71</sup> Além de Norma, o texto cita Cléo de Verbera, Gilda de Abreu, Ana Carolina, Regina Jehá, Susana Amaral, Tereza Trautman, Tania Savietto, Rose Lacrete, Marjorie Baum, Sílvia Regina, Luna Alkalay, Susana Morais, Gilberta Mendes, Lígia Pape, Gilda Bojunga, Terezinha Muniz e Carla Civelli. PEREIRA, Miguel. “As Cineastas - O Brasil já teve várias mulheres com câmera na mão (e algumas ideias na cabeça)”. *Manchete*, 28/10/1972, p. 132-139. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=127696>. Acesso em: 21 de julho de 2020.

<sup>72</sup> *Ibidem*



sociedade com relação às mulheres consideradas independentes e donas do próprio nariz. As palavras sexista e sexismo, muito em voga nos meios feministas americanos, são quase desconhecidas no resto do mundo. Sexista é o anúncio baseado na mulher objeto do homem. Sexista é o sex-shop, é a lei trabalhista que confere o título de chefe-da-família ao homem que, por isso, lhe concede uma redução no imposto de renda, ainda que a mulher ganhe mais. Sexista é a pobre divisão de todos os valores do mundo em feminino e masculino. (...) O homem fuma tal cigarro, a mulher tem mãos lindas porque usa tal detergente. Gestos mansos são femininos e palavrões são masculinos, e daí por diante. O sexismo é o maior inimigo da mulher - feminista ou não. Ela só será libertada, interiormente ao menos quando tiver ultrapassado as regras sexistas. Só quando tentar descobrir o que lhe foi permitido, o que lhe foi negado, enquanto gente, sem a tradicional conformação, é que iniciará seu processo de libertação. Enquanto a mulher-exceção não perceber que é aceita como fenômeno equivalente (ao homem), ela estará sendo sexista, ou seja, incorporou em sua própria personalidade a depreciação que toda sociedade faz - como regra estabelecida sobre sua categoria: mulher. (grifos do texto original)<sup>73</sup>

Neste relato concedido cerca de um ano após ter se mudado para Nova Iorque, Norma expõe sua percepção da desigualdade de gênero no cinema, desnaturaliza a ausência de mulheres utilizando o termo "mulher-exceção" para falar da relação entre homens e mulheres no trabalho e introduz a ideia de sexismo aos leitores brasileiros, criticando a dualidade feminino *versus* masculino e mostrando sensibilidade para um pensamento não-binário.

---

<sup>73</sup> Ibidem



**Figura 03:** Norma Bahia Pontes.  
Fonte: Revista Manchete, ed. 1071 (1972).

Sua reflexão melancólica de que apenas quando a "mulher-exceção" descobrir "o que lhe foi permitido, o que lhe foi negado, enquanto gente, sem a tradicional conformação, é que iniciará seu processo de libertação", pois, do contrário, ela "estará sendo sexista, ou seja, incorporou em sua própria personalidade a depreciação que toda sociedade faz - como regra estabelecida sobre sua categoria: mulher", pode ser associada à sua vivência solitária enquanto mulher lésbica trabalhando junto aos cineastas e críticos, homens, do Cinema Novo.

Ao longo dos anos que viveram em Nova Iorque, Norma e Rita estabeleceram interlocuções com feministas de outras localidades "conversando entre si através dos oceanos, encontrando suas vozes em uma convergência harmônica global de indignação" (RICH, 2020, tradução nossa). Viajavam com certa frequência a Paris onde passaram temporadas com as companheiras Syn Guérin e Catherine Lahourcade que participavam do coletivo *Vidéa*, um dos vários coletivos de vídeo feminista que surgiram na França no início dos anos 1970, a exemplo dos conhecidos *Video Out* e *Les Insoumuses*<sup>74</sup>. Ainda, através da Amazon Project Media Inc. Norma e Rita organizaram o festival *Women for Women* (1974), mostra multidisciplinar de fotografia, vídeo e filmes na galeria *Open Mind* no *Soho* em Nova Iorque. Entre as obras estavam  *Holding* (1971), *The Emerging Woman* (1974) da brasileira Helena

<sup>74</sup> Criado por Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig, Ivana Wieder.



Solberg<sup>75</sup> e *Women Only* (1974) das francesas Syn Guérin e Catherine Lahourcade (coletivo *Vidéa*) além de fotografias de várias autoras novamente indicando a disposição de um diálogo entre artistas engajadas no feminismo e conexões em rede entre diferentes países.

Essa interlocução se deu também pela atuação de Norma e Rita como correspondentes de jornais brasileiros. Conforme nota Goldberg (1987), em 1973, elas publicam cartas no semanário *Opinião*<sup>76</sup> como respostas feministas a uma *charge* de Millôr Fernandes impressa na *Veja*, que mostrava uma mulher brasileira enquanto marionete das feministas estadunidenses. Além de apresentar o conceito de patriarcado ainda pouco difundido entre as feministas brasileiras, o texto de Norma cita Engels e anuncia o feminismo como uma nova opção política ao passo que apresenta um resumo sobre história do movimento e atualiza a militância, defendendo o fim do patriarcalismo e do sistema capitalista.

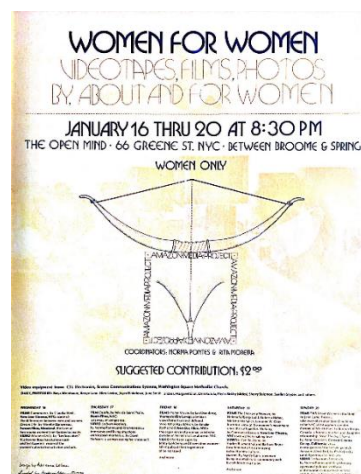


Figura 04: Cartaz do Festival Women for Women.

Fonte: Acervo Pessoal Rita Moreira.

### De volta ao país das amazonas

Acreditando na melhora da situação política do país, Norma e Rita ensaiaram um retorno ao Brasil no fim da década de 1970. Embora vislumbrassem caminhos distintos, elas ainda codirigiram *Looking for the Amazons (No País das Amazonas, 1977)*, filmado na Amazônia e editado nos Estados Unidos. O filme aborda a presença

<sup>75</sup> No cartaz do festival, creditado como filme realizado por Helena Solberg, Roberta Haber, Melanie Mahalick e Lorraine W. Gray.

<sup>76</sup> BAHIA PONTES, Norma. MOREIRA, Rita. "A Ira das Feministas Contra Millôr Fernandes", *Opinião* 06/04/1973, p.22. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&Pesq=%22norma%20bahia%20pontes%22&pagfis=289>. Acesso em: 19 de agosto de 2020.



de uma sociedade mítica de mulheres amazonas<sup>77</sup>, tema obsessivo na vida de Norma<sup>78</sup>. Infelizmente, Rita admite ter destruído a cópia do vídeo por achar que havia falas demais. Nos trechos que restaram identifica-se uma narrativa de apelo ensaístico composta em sua maioria por fotografias de mulheres indígenas com trilha sonora experimental criada por Norma, tocando tambores e Rita no teclado<sup>79</sup>. Ainda, Norma e Rita se dirigem direto à câmera falando em português e inglês. De acordo com registros do Jornal do Brasil o filme foi exibido por duas vezes no Rio de Janeiro, em 1978 e 1979<sup>80</sup>.

Definitivamente de volta ao Brasil, Rita foi para São Paulo e seguiu realizando curtas-metragens durante a década de 1980, entre os quais o mais conhecido é *Temporada de Caça* (1989), exibido e premiado em diversos festivais. Norma permaneceu no Rio de Janeiro onde participou de palestras, aulas e tentou realizar seus projetos chegando a registrar um roteiro intitulado *Kerubins*<sup>81</sup>, escrito com Ana Porto. Há ainda menção na imprensa de um projeto intitulado *O Útero da Terra*, no qual retrataria sua vivência dolorosa de retirada de seu útero e sua busca pessoal pelo seu próprio interior em comunhão com a natureza<sup>82</sup>, mas o único o vídeo que realizou na década foi *A Cor da Terra* (1988, 35') com Ana Porto, cuja cópia não foi possível localizar. Segundo amigas e ex-companheiras, as décadas de 1990 e os anos 2000 foram tempos difíceis para Norma nos quais ela tentou se recolocar no mercado publicitário enquanto delirava com projetos megalomaniacos que não encontraram crédito de confiança e nem apoio financeiro para concretização. Com a deterioração de sua saúde, passou a viver com a irmã que condenava seu o estilo de vida livre e sua lesbianidade<sup>83</sup>, e que a internou em clínicas psiquiátricas até sua morte em 2010.

<sup>77</sup> Assim como as lésbicas da literatura em Paris do início do século XX, as amazonas também fascinavam as lésbicas feministas dos anos 1970. Segundo BEAUVOIR (1976: 58), "A mulher que se faz lésbica porque recusa a dominação masculina experimenta frequentemente a alegria de reconhecer em outra mulher a mesma amazona orgulhosa". No Brasil, a primeira menção que se faz ao mito das amazonas aparece nas crônicas do explorador espanhol Francisco Orellana, que batiza o Rio Amazonas. A lenda das Icamíaba ou Iamuricúma (do tupi: "peito partido") também aparece em Mário de Andrade e perpassa a literatura e o folclore brasileiro, sobretudo da região Norte.

<sup>78</sup> COELHO, Lília. "Uma crítica de cinema vira produtora de independente de vídeo". *Jornal do Brasil*, 01/05/1983 p.10. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_10&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=62135](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=62135). Acesso em: 15 de julho de 2020.

<sup>79</sup> Entrevista de Rita Moreira concedida à autora em 09/08/2018.

<sup>80</sup> *Jornal do Brasil*, 04/05/1979, p.03. Nota sobre apresentação de *Walking Around* e *No país das amazonas* na Aliança Francesa. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=%22Rita%20Moreira%22&pagfis=198410](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22Rita%20Moreira%22&pagfis=198410). Acesso em: 15 de julho de 2020.

<sup>81</sup> Segundo registro dos boletins do MinC, 1983-1993.

<sup>82</sup> COELHO, Lília. "Uma crítica de cinema vira produtora de independente de vídeo". *Jornal do Brasil*, 01/05/1983 p.10. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_10&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=62135](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=62135). Acesso em: 15 de julho de 2020.

<sup>83</sup> Entrevista de Fernanda Pompeu concedida à autora em 07 de setembro de 2020.





### Conclusão

As informações primárias pesquisadas indicam que Norma participou do Cinema Novo como cineasta, ensaísta e teórica. Para além de prenciar noções que seriam retrabalhadas por pesquisadores nas décadas seguintes, notadamente a dimensão mítica na construção dos personagens na obra de Glauber Rocha, e a aproximação literária entre o diretor e Guimarães Rosa e Euclides da Cunha, Norma teve participação ativa em definir a identidade do Cinema Novo com a publicação de seus artigos que relacionavam o cinema e o cineasta à realidade social do país.

O afastamento de Norma, numa narrativa transnacional (do Brasil aos Estados Unidos), transmidiática (do cinema ao vídeo) e transteórica (sociologia marxista à teoria feminista) parte da conscientização da autora pela sua condição de mulher lésbica como ato político (WITTIG, 1991). Esses deslocamentos, em especial sua transição do cinema ao vídeo, podem ser compreendidos como um ato voluntário em busca de uma nova forma de atuar no mundo, ao perceber a excepcionalidade de sua presença enquanto mulher no Cinema Novo, ao mesmo tempo que o heterocentrismo e a hegemonia masculina no cinema e nas pesquisas em cinema contribuem para o apagamento de sua existência lésbica e de sua produção textual e imagética.

A experiência transnacional de Norma foi decisiva para o deslocamento transteórico que implicava sua existência lésbica e seu trabalho como crítica e realizadora. Ao mesmo tempo, a incursão no seio do movimento lésbico feminista acontece no deslocamento transmidiático do cinema ao vídeo. Essas movimentações permitiram a revisão de parte significativa dos pilares do Cinema Novo, dos meios materiais para filmar em película, da militância e da hierarquia do autor, sempre homem, em detrimento da acessibilidade do vídeo, do ativismo identitário e da autoria compartilhada (com Rita Moreira) que a posicionou, de fato, como realizadora ao lado de uma comunidade em sintonia com a expansão de seus modos de existir, criar, falar e retratar o mundo.

### Bibliografia

BAHIA PONTES, Norma. "Aproximações Literárias e criação crítica" In: Glauber Rocha et alii. Deus e o diabo na terra do sol. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 183-185

\_\_\_\_\_. "Cinema como processo de conscientização da realidade brasileira". Revista Tempo Brasileiro, n. 6. Ano 11, dezembro de 1963, p.85-89.

\_\_\_\_\_. "Cinema e Realidade Social". In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). Cinema Moderno, Cinema Novo. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.





\_\_\_\_\_. "A situação de Althusser no pensamento contemporâneo". *Civilização Brasileira* nº 21/22, 1969.

\_\_\_\_\_. *Curriculum*. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 1975.

BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe II*. Paris: Gallimard, 1976.

BECKER, Edith, CITRON, Michelle, LESAGE, Julia. "Introduction to special section: Lesbians and film". *Jump Cut*, nº 24-25, 1981, p.17-21. Disponível em <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/LesbiansAndFilm2.html>. Acesso em: 10 de março de 2020.

BERNARDET, Jean-Claude; REIS, Francis. *O autor no cinema*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

BESSA, Karla. "Um teto por si mesma. Multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-queer". *ArtCultura*, 30, 67-85. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34811>. Acesso em: 21 de julho de 2018

BRANDÃO, Alessandra, LIRA, Ramayana. "A in/visibilidade lésbica no cinema". In: Holanda, Karla. (Org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019, v. 1, p. 279-302

CRENSHAW, Kimberle. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color". *Stanford Law Review*, 1991.

GEVER, Martha PARMAR, Pratibha, Parmar, GREYSON, *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*. Nova Iorque: Routledge, 1993).

GOLDBERG, Anette. *Feminismo e autoritarismo: a metamorfose de uma utopia de liberação em ideologia liberalizante*. Tese de mestrado defendida na UFRJ: Rio de Janeiro: 1987.

HOLANDA, Karla in HOLANDA, K., TEDESCO, Marina(org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017.

MACHADO, Arlindo. (Ed.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007

NUNEZ, Fabián. "Reflexões sobre a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro". *Significação*, São Paulo, v. 45, n. 50, p. 143-158, jul-dez. 2018. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/142098/140994>. Acesso em: 15 de agosto de 2020.

QUEIROZ, Anne Lee Fares de. *Cabra marcado para morrer: da história do cabra a história do filme*. 2005. Dissertação de mestrado, Unicamp: Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284731>. Acesso em: 26 de junho de 2020.

RICH, B. Ruby. *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham: Duke University Press, 1998

\_\_\_\_\_. "After Optimism: For The Forum at Fifty The Banner of a Feminist Vision". *Arsenal*. Disponível em [www.arsenal-berlin.de/en/berlinale-forum/magazine/after-optimism.html](http://www.arsenal-berlin.de/en/berlinale-forum/magazine/after-optimism.html). Acesso em: 14 de fevereiro de 2020.

ROSA, Maria Laura. *Disidencias sexuales y video documental*. Murcia, *Arte y Políticas de Identidad*, vol.16. Jun. 2017. p.37-54. Disponível em: <https://revistas.um.es/reapi/article/view/317031>. Acesso em: 07 de julho de 2018.



SOBRINHO, G. Vídeo e televisão independentes no Brasil e a realização de documentários. *Lumina*, n.8, p.1-23. UFJF: Juiz de Fora, 2014 Disponível em <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21127>. Acesso em: 14 de julho de 2017.

SCHVARZMAN, Sheila. In: HOLANDA, K., TEDESCO, Marina(org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus, 2017.

TAVARES, Mariana. *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: Editora É Tudo Verdade, 2014

VIANY, Alex. "Quem é quem no cinema novo brasileiro". Rio de Janeiro: Cinemateca do Museu de Arte Moderna, *Separata das Vozes*, Ano 64, nº 5. Junho-Julho de 1970.

\_\_\_\_\_. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

WHITE, Patricia. "Lesbian Minor Cinema". *Screen*, vol. 49, no. 4 (2008): p. 410-25.



**Notas sobre a frescura, o trabalho bicha e a fanchonice  
em *É fogo na roupa!* (Watson Macedo, 1953)**

Jocimar Dias Jr.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Jocimar Dias Jr. é diretor, roteirista e pesquisador de cinema. Bacharel em cinema (UFF), Mestre em comunicação (PPGCOM-UFF), e atualmente Doutorando (PPGCine-UFF), desenvolvendo pesquisa sobre releituras *queer* das chanchadas cariocas, sob orientação do Prof. Dr. João Luiz Vieira. Em 2014, dirigiu *Ensaio sobre minha mãe*, curta-metragem exibido em 24 festivais nacionais e internacionais, e premiado em 6 deles - 26º Kinoforum (SP), 7º Kino-Olho (SP), 9º CineMúsica (RJ), 5º Festival Universitário de Alagoas (AL), II MOV (PE) e 13º MIFEC (Porto, Portugal). É um dos membros-fundadores da Ritornelo Audiovisual e um dos editores da Revista Moventes.  
Email: [jocimardiasjr@gmail.com](mailto:jocimardiasjr@gmail.com)



### Resumo

Este artigo empreende uma releitura *queer* da chanchada *É fogo na roupa!* (Watson Macedo, 1953). Dividido em três partes, a primeira analisa a personagem afeminada do cabeleireiro Quincas (Antônio Spina) e seu número musical, do ponto de vista de possíveis espectadorialidades de bichas e frescos da época. A trajetória da personagem também é relacionada às relações de trabalho dos homossexuais envolvidos na produção do filme, o diretor Watson Macedo e o roteirista Cajado Filho, e questiona-se a existência tanto de uma “sensibilidade bicha” (denominada “frescura”) quanto o impacto das dinâmicas do armário nas obras produzidas por homossexuais da época, pensando o que seria o “trabalho bicha” nas chanchadas. A segunda é dedicada à análise do personagem implicitamente homossexual Juvenal, interpretado pelo cantor Ivon Cury, e os modos como o filme insiste em encenar seu fracasso em performar uma masculinidade viril hegemônica. A terceira se debruça sobre a personagem Madame Pau Pereira (Violeta Ferraz) e como sua performance masculinizada pode ter sido atraente para espectadoras fanchonas (lésbicas) da época.

**Palavras-chave:** chanchada; frescura; trabalho bicha; espectadoras fanchonas

### Abstract

This article undertakes a *queer* reinterpretation of the *chanchada* *É fogo na roupa!* (*Clothes on Fire!*, Watson Macedo, 1953). Divided into three parts, the first one analyzes the effeminate character Quincas, the hairdresser (Antônio Spina), and his musical number, from the point of view of possible gay spectators of the time. The character's trajectory is also related to the work relations of the homosexuals involved in the production of the film, the director Watson Macedo and the screenwriter Cajado Filho, and the existence of both a “gay sensibility” (called “frescura”, analogous to “camp”) and the impact of the dynamics of the closet in the works produced by homosexuals of the time and what would be “gay labor” in the *chanchadas*. The second one is dedicated to the analysis of the implicitly homosexual character Juvenal, played by the singer Ivon Cury, and the ways in which the film insists on staging its failure to perform a hegemonic virile masculinity. The third focuses on the character Madame Pau Pereira (Violeta Ferraz) and how her butch performance may have been attractive to lesbian spectators of the time.

**Keywords:** *chanchada; camp; gay labor; lesbian spectators*

Uma bicha esguia e saltitante interage com suas clientes no salão de beleza e, após um prelúdio instrumental, repentinamente começa a cantar: “*Eu sou um cabeleireiro/ E faço qualquer penteado/ Aqui ou lá no estrangeiro/ Eu sou o Quincas falado*”. É assim que começa o descontraído terceiro número musical de *É fogo na roupa!* (Watson Macedo, 1953), no qual o afeminado personagem interpretado pelo cômico Antônio Spina se apresenta para os espectadores. Em um longa-metragem repleto de números musicais de palco “não-integrados”, tal número surpreende não só por ser mais “integrado” à narrativa, mas também por ser performado por uma personagem caracterizada notadamente enquanto homossexual, e que tem uma função recorrente na trama. Quincas, com seus trejeitos afetados, se gaba de sua destreza e talento no exercício de sua ocupação: “*Emprego a minha magia/ Embelezando a cabeça/ De qualquer pobre Maria/ Ou de uma nobre condessa*”. Em outra estrofe, Quincas brinca com o duplo sentido das palavras, sempre remetendo a sua sexualidade ambígua: “*Os penteados, faço de estalo/ Rabo de pinto ou de cavalo/ Quincas pra lá, Quincas pra cá/ Quincas pra todo lugar/ Será? Será?*”. Diferentemente das marchinhas carnavalescas que figuram no filme, a canção “Quincas cabeleireiro”, de Albanir Greco, que não é uma marchinha, parece ter sido escrita especialmente para o filme, visto que faz menção a temas que serão explorados na narrativa, como no trecho “*Neste salão só para mulheres/ Muitas “Marias”, tantas “Estelles”/ Sempre que vão a outro lugar/ Dizem que vêm para cá.../ Será? Será?*”, em que o cabeleireiro sugere, cantando maliciosamente para a Condessa de Bugarville (Heloisa Helena), ter conhecimento de que o salão de beleza é usado como álibi para traições conjugais da clientela.



**Figura 01:** Quincas (Antônio Spina) atende a Condessa de Bugarville (Heloisa Helena, na frente) enquanto Madame Pau Pereira (Violeta Ferraz) os observa, ao fundo.

Fonte: *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 25 de março de 1953, p. 08.



A caracterização estereotipada de Quincas se encaixa facilmente no “retrato fílmico” de homossexuais considerado negativo por Antônio Moreno em seu pioneiro estudo, *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro* (2002). Uma vez que Moreno está prioritariamente preocupado em “refletir sobre a existência, no cinema brasileiro, de um discurso (ou elementos de construção de personagem) formador de paradigmas estereotipados, geradores de preconceitos e intolerância para com os homossexuais” (MORENO, 2002: 21), o autor considera que o “uso exacerbado do gestual” presente na corporeidade afetada de alguns personagens nas chanchadas cariocas estaria a serviço de um “discurso desaprovador de um sujeito, ou segmento, que está fora dos padrões de gestualidade que a sociedade acredita ser o único”, no caso, os homossexuais (MORENO, 2002: 28). Moreno entende as representações fílmicas como “somatório dos veredictos exarados pela sociedade através de um filme” (MORENO, 2002: 20), utilizados para fins preponderantemente homofóbicos e heteronormativos. Sua abordagem desconsidera possíveis complexificações que podem surgir, principalmente, se levarmos em conta autorias ou espectralidades *queer*.

Essa discussão me lembra o depoimento de Harvey Fierstein no documentário *O Armário de Celulóide* (*The Celluloid Closet*, Rob Epstein, Jeffrey Friedman, 1995), baseado no livro homônimo de Vito Russo (1981), em que o ator, que construiu sua carreira fazendo personagens afeminadas, declara: “Eu gosto da afeminada [*sissy*]. Ela é usada de formas negativas? Sim, mas meu ponto de vista sempre foi: visibilidade a qualquer custo. Prefiro ter uma imagem negativa do que nenhuma. Essa é apenas a minha visão particular. E também porque eu sou uma afeminada [*sissy*].” Sua fala é imediatamente sucedida, na montagem, por um trecho de um número musical com duas bichinhas saltitantes fazendo uma apresentação burlesca no que seria a representação de um clube noturno gay de Greenwich Village em *Sangue Vermelho* (*Call Her Savage*, John Francis Dillon, 1932), exemplificando o tipo de representação afetada ao qual se referia. Embora eu não corrobore com o discurso da “visibilidade a qualquer custo” de Fierstein, eu me identifico em certo sentido, pois considero um número musical como “Quincas cabeleireiro” extremamente prazeroso de assistir – talvez porque eu mesmo seja uma bicha saltitante. Além disso, as palavras utilizadas para descrever o ator Antônio Spina na imprensa, como “modesto”, “recatado”, “de olhos grandes e voz macia” e de “temperamento tímido”,<sup>2</sup> parecem todos eufemismos que, para mim, levantam questionamentos sobre sua possível homossexualidade.

<sup>2</sup>A *Scena Muda*, Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1951, p. 33.





○ interessante comediante cujo verdadeiro nome é Antônio Spina é natural da cidade de Florianópolis, Estado de Santa Catarina, Brasil, onde nasceu a 31 de janeiro de 1916. Desde criança organizava representações teatrais, montando a seu modo peças inventadas pela garotada mesmo. Em 1941 chegou ao Rio, atraído pelo fascínio que exerce a Cidade Maravilhosa em qualquer brasileiro da província. Estreou na Companhia Alda Garrido que a essa época fazia revista no Teatro João Caetano. Assim começou uma carreira brilhante que dia a dia vem sendo acrescida de novas conquistas. Modesto, recatado, trajando com sobriedade, sem ostentação, Spina é de estatura mediana, magro, de olhos grandes e voz macia. Nunca se altera, é homem de poucas palavras revelando um temperamento tímido. Já apareceu em alguns filmes nacionais, mas o «O Meu Dia Chegará» é que revelará a medida do seu grande talento. Aparecendo como um marido «massacrado» pela mulher, que um dia descobre uma fórmula infalível para dominá-la, Spina compõe um tipo de inextinguível comicidade, conseguindo a sua consagração como astro de primeira grandeza.

**Figura 02:** Perfil de Antônio Spina. Fonte: *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1951, p. 33.

Mas, para além de meus prazeres subjetivos, há algo de particularmente interessante neste número, se pensado pela perspectiva *queer* dos estudos dos musicais cinematográficos e sua relação específica com espectadores gays. Compreendendo o *queer* nos termos de Alexander Doty, ou seja, “uma grande variedade de posições dentro da cultura que são não-, anti-, ou contra-heterossexuais” (DOTY, 1993: XV), Brett Farmer argumenta que o prazer de assistir a musicais, para espectadores gays, estaria ligado principalmente a renegociações dos aspectos textuais “excessivos” e desviantes dos números musicais, sendo a espetatorialidade gay um processo de co-constituição que ocorre *entre* o texto fílmico, o espectador e a dinâmica psicossocial que atravessa ambos. Ou seja, se nesses filmes, por um lado, a trajetória





linear da trama principal tende a reiterar a conformidade aos desejos heteronormativos e edipianos, por outro o número musical insiste em ser “uma interrupção anárquica não só das estruturas dominantes da narrativa clássica, mas também das estruturas textuais e de desejo espectral” (FARMER, 2000: 82). Para Farmer, os números musicais são quebras momentâneas e subversivas das formas libidinais dominantes, desvios não-lineares espetaculares que apresentam “formações de desejos não-edipianos ou até anti-edipianos” (FARMER, 2000: 84). Inspirado pela perspectiva de Farmer, penso no número “Quincas cabeleireiro” como um desses momentos de extravasamento libidinal dissidente nas chanchadas cariocas, em que a homossexualidade de seu protagonista transborda para além das restrições da trama realista, ganhando corpo e voz *afetados* e *afetando* espaços, dentro e fora da tela. Uma desmunhecada celebração musical (mesmo que momentânea) da “saída do armário”, que imagino ter sido prazerosa, inclusive, para espectadores bichas da época.

A participação de bichas na produção das chanchadas corrobora uma leitura *queer* de tais imagens. Em seu livro *Este mundo é um pandeiro: A chanchada de Getúlio a JK* (1989), a fim de contrastar as aventuras amorosas (heterossexuais) do mulherengo Carlos Manga com a vida pessoal de seus demais colegas diretores da Atlântida Cinematográfica, o autor Sérgio Augusto acaba revelando detalhes da vida íntima de Watson Macedo, José Carlos Burle e Moacyr Fenelon: “Na Atlântida, os diretores não podiam namorar suas atrizes. Burle, Macedo e Fenelon não haviam criado problemas. Os dois primeiros eram homossexuais (e discretos o bastante para não violar outros tabus) e o terceiro, um homem casado avesso a prevaricações” (AUGUSTO, 1989: 132-133). No contexto jornalístico do livro, esta informação não passa de uma fofoca de bastidores, e o assunto não volta a ser abordado, não adquirindo qualquer relevância para a análise dos filmes. Entretanto, ao “tirar do armário” tanto Macedo quanto Burle, Augusto acaba por visibilizar um aspecto pouco discutido na bibliografia dedicada às chanchadas: que filmes importantes, considerados paradigmáticos do “gênero” – como *Carnaval no Fogo* (Watson Macedo, 1950) ou *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1953) – foram dirigidos por homossexuais.

Após uma série de desavenças com Severiano Ribeiro (que havia se tornado acionista majoritário da empresa), Watson Macedo se desligou do quadro de funcionários da Atlântida e fundou a sua própria produtora, a Watson Macedo Produções Cinematográficas. Em 1952, nos estúdios da Brasil Vita Filme (Estúdios Carmen Santos) e com tomadas externas no Palácio Quitandinha, em Petrópolis, Macedo filmou seu primeiro longa-metragem enquanto cineasta “independente”: justamente *É fogo na roupa!*, roteirizado pelo próprio Macedo em parceria com Alinor Azevedo e Cajado Filho (este último também responsável pela cenografia). Devido a problemas de



distribuição/exibição,<sup>3</sup> o filme acabou sendo lançado comercialmente apenas após o carnaval do ano seguinte, em 1953 – mesmo ano de lançamento de *Carnaval Atlântida*, dirigido parcialmente por José Carlos Burle, antes de sua também saída da Atlântida (o filme seria finalizado, como sabemos, por Carlos Manga). A participação de Cajado Filho merece destaque aqui, visto que o cineasta negro também era homossexual. Mateus Nagime, em sua dissertação de mestrado, faz uma leitura detalhada do subtexto *queer* de *Poeira de Estrelas* (Moacyr Fenelon e Cajado Filho, 1948) expresso através da tensão sexual lésbica implícita nas trocas de olhares entre as protagonistas, interpretadas por Lourdinha Bittencourt e Emilinha Borba, nos números musicais dirigidos por Cajado Filho (NAGIME, 2015).

Em relação à figura afeminada do “florzinha” [*pansy*] nos filmes americanos pré-Código Hays, Harry M. Benshoff e Sean Griffin afirmam que “embora a figura do florzinha se diferencie de como as pessoas veem os homens gays hoje em dia, essa imagem de fato correspondia com como a homossexualidade era definida durante aquela era – inclusive pelos próprios homens homossexuais” (BENSHOFF, GRIFFIN, 2005: 26). O fato de que pelo menos duas bichas, Watson Macedo e Cajado Filho, estiveram envolvidas nas diversas etapas de criação de *É fogo na roupa!*, suscita a questão de que Quincas talvez seja não um simples amálgama dos preconceitos da sociedade heterossexual em relação a frescos e veados em geral, mas antes um resquício arqueológico mesmo que nos informa, muitos anos depois, de como bichas percebiam suas autoimagens, se autorrepresentavam e, por que não, se autoparodiavam em obras cinematográficas para consumo massivo.

Matthew Tinkcom analisa as contribuições de gays e lésbicas em filmes da unidade comandada por Arthur Freed da MGM, visibilizando o trabalho de gays e suas sensibilidades dentro da própria indústria americana, principalmente em gêneros como o musical, que tiravam proveito das qualidades dos trabalhos de homossexuais (músicos, cenógrafos, diretores, etc.) como diferencial lucrativo (contanto que se mantivessem “no armário”). Em termos de artifício, excesso e exagero, Tinkcom destaca os aspectos estilísticos e subtextuais *queer* das escolhas de direção nos musicais de Vincent Minnelli, cuja homossexualidade (no armário) era conhecida em Hollywood, apesar de seus vários casamentos. Reavaliar Minnelli por uma perspectiva *queer*, para o autor, não significa simplesmente dar ouvidos a fofocas de uma história subterrânea de Hollywood, mas usar dados que são estrategicamente subtraídos da história oficial ou monumental do cinema como ferramentas para reescrevê-la, como forma de enfrentar o apagamento de artistas gays e lésbicas (TINKCOM, 2002: 119-120).

<sup>3</sup> *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 180, 17 de fevereiro de 1953, p. 36.



Tinkcom se distancia da ideia de *autoria*, preferindo a noção de *trabalho* a partir de um referencial marxista, considerando que “trabalhos feitos por certos indivíduos, e não identidades, podem em certos casos apresentar as marcas do indivíduo sobre o produto” (TINKCOM, 2002: 118). Nesse sentido, o que ele chama de “trabalho gay” (*gay labor*) “não é simplesmente o trabalho de gays despendido em um produto específico, mas o trabalho específico de garantir a multivalência do produto, em que ele possa ser consumido por consumidores gays e não gays da mesma forma” (TINKCOM, 2002: 117). Da mesma forma que gays aprendem desde pequenos os códigos de “passabilidade” para que possam “se passar por héteros” (anulação de trejeitos, por exemplo), a própria lógica do armário reverberaria nas relações laborais, demandando de trabalhadores não-heterossexuais o complexo esforço de exercer o seu trabalho de uma maneira “palatável” para as plateias heterossexuais e aos interesses dos estúdios, como forma de garantir seu emprego e sua manutenção no mercado.

Como recorda João Silvério Trevisan, desde pelo menos 1894, ano de publicação do livro *Atentados ao pudor: Estudos sobre as aberrações do instinto sexual*, escrito pelo jurista especializado em direito criminal Francisco José Viveiros de Castro, o discurso médico-científico e psiquiátrico no Brasil passa a considerar que os “uranistas”, ou seja, “indivíduos atingidos de inversão congênita ou psíquica”, sofriam de uma “alteração psíquica” denominada “afeminação” (TREVISAN, 2018: 174). Seu discurso está estritamente em consonância com as ideias em voga na psiquiatria europeia e norte-americana – a homossexualidade como “instinto sexual contrário”, como “desejo pelo mesmo sexo, patológico porque não é reprodutivo”, cujos casos mais agravados levariam à afeminação, tal qual aparece em *Psychopathia Sexualis* (1886), do alemão Richard von Krafft-Ebing (KATZ, 1996: 33-35); ou os “homossexuais absolutos” ou “invertidos” que, nos escritos do estadunidense Dr. James G. Kiernan, em 1892, eram considerados pessoas com um “estado mental geral do sexo oposto” (KATZ, 1996: 32). Viveiros de Castro descreve traços comportamentais dos homossexuais brasileiros da seguinte maneira: “Têm como as mulheres a paixão da toilette, dos enfeites, das cores vistosas, das rendas, dos perfumes. [...] Não seguem as profissões que demandam qualidades viris, preferem ser alfaiates, modistas, lavadeiros, engomadores, cabeleireiros, floristas etc.” (VIVEIROS DE CASTRO *apud* TREVISAN, 2018: 174). Que a ocupação de Quincas seja justamente a de cabeleireiro remete a certos questionamentos teóricos que Richard Dyer ([1977] 2002) elaborou sobre as formas que a sensibilidade *camp* (termo de difícil tradução, que remete a “frescura”, “afetação”, “artifício” ou “exagero”) assumiu no que denominou cultura tradicional gay americana. No próprio artigo de 1964, “Notas sobre o *Camp*”, em que Susan Sontag cunha o termo, Dyer nota que a autora “sugere que o *camp* é a maneira pela qual os



homossexuais procuraram causar alguma impressão na cultura da sociedade em que vivem”, e tal impressão envolveria “domínio do estilo e da sagacidade” enquanto “uma maneira de afirmar que as bichas têm algo diferente a oferecer à sociedade”. Nesse sentido, Dyer nota como gays tomaram para si certas “profissões de estilo”, como cabeleireiros, decoradores de interiores, desenhistas de vestidos, dançarinos de balé, artistas de musicais e do teatro de revista, e ocupações chave no *showbiz* que de fato cumpriram certa função de tornar “a vida da sociedade como um todo mais elegante e graciosa” (DYER, [1977] 2002: 52). Mas a legitimidade que tais funções proviam era limitada. Dyer sugere que “[a] própria luxuosidade e 'inutilidade' dessas profissões também tendem a reforçar a imagem de homens gays enquanto decadentes, marginais, frívolos”, enfatizando-os como “não envolvidos na produção real de riqueza (na fábrica ou nos escritórios administrativos) na sociedade”, mas sim “estéreis parasitas” atuando em suas bordas. O autor também descreve como “ambígua” a relação dessas “profissões de estilo *camp*” com as mulheres: “E nós, homens gays, estamos profundamente envolvidos na criação dos estilos e na prestação de serviços para o 'adereçamento' das mulheres do mundo ocidental. Isso nos dá legitimidade – mas como parasitas das mulheres, que são vistas como subordinadas aos homens e objetos de luxo (ainda que escassos)” (DYER, [1977] 2002: 59).

Dyer considera seus comentários como uma grande “digressão” dentro de seu texto sobre as dimensões políticas - ora conservadoras, ora progressistas - da sensibilidade *camp*. No entanto, esta discussão nos presenteia com certas ferramentas teóricas para pensarmos *É fogo na roupa!* Seria possível imaginar uma sensibilidade própria de afeminados, bichas, afetados e frescos brasileiros da época? Tal sensibilidade, numa analogia com o *camp*, poderia ser traduzida como *bichice* ou *afetação*, mas prefiro chamá-la daqui para frente de *frescura* – por pura frescura minha mesmo. Tentar analisar o *trabalho fresco* de bichas como Macedo ou Cajado Filho pelo prisma da uma *sensibilidade fresca* ou da *frescura* não consiste em celebrar de maneira essencializada as narrativas que produziram, nem procurar necessariamente interpretações progressistas das mesmas. Trata-se, antes, pensando com Dyer, de buscar extrair dessa suposta *cultura tradicional fresca* algum tipo de conhecimento real que nos informe sobre “a capacidade de ver e sentir a construção das identidades de gênero, dos papéis [sociais] e do comportamento sexual, de responder com sensibilidade e diversão” (DYER, COHEN, [1980] 2002: 22) de gerações anteriores de não-heterossexuais masculinos, levantando as questões mais adequadas de maneira historicizada.

Uma outra camada do número musical “Quincas cabeleireiro” surge, se refletirmos sobre sua dimensão ambígua em relação às mulheres de que Dyer nos



chama a atenção. Durante a canção, Quincas se gaba de suas habilidades como cabeleireiro, de sua capacidade de “tornar bonitas” clientes pobres ou ricas através dos elaborados penteados, enquanto dança livremente entre as mulheres, como se dominasse completamente o espaço do salão. Quincas chega até mesmo a simular uma batuta de maestro com o pente que tem em mãos, dando sinal para que as mulheres ao seu redor cantem o coro, como se ele as comandasse tal qual uma orquestra – e elas, prontamente, seguem seus direcionamentos. Estes simples gestos são, de maneira pouco sutil, a materialização da argumentação de Dyer: é através dos instrumentos de seu ofício estético e decorativo, que lhe permitem acesso àquele universo “feminino”, que a personagem homossexual irá contribuir para a manutenção da opressão patriarcal que aflige aquelas mulheres. Em nenhum outro momento do filme os movimentos de câmera são tão elaborados e exploram tão bem a espacialidade quanto neste número, como se a câmera de Watson Macedo também emulasse esse domínio (extradiagético) de um espaço “feminino” por uma figura homossexual - no caso, a do próprio cineasta, que reflete o gesto do personagem através do modo de encenação.

A situação se agrava no decorrer da trama, quando Quincas é recrutado estrategicamente por Coronel Rubião (Augusto Aníbal), o “Rei do Babaçu”, para se infiltrar no Primeiro Congresso de Esposas em Defesa da Felicidade Conjugal, organizado por sua esposa, Madame Pau Pereira (Violeta Ferraz). Atento às informações que recebe em primeira mão das mulheres no salão, Quincas descobre onde e quando a reunião ocorrerá, aplica sonífero no chá de uma das participantes, se traveste com as roupas dela e consegue adentrar o evento sem ser percebido, boicotando a votação da moção de pena de morte para maridos adúlteros. Uma vez que o plano funciona, Quincas cai nas graças de Rubião e é recompensado: ele aparece bebendo espumante e comemorando, sentado à mesa com Rubião no final do filme (fica sugerido nas entrelinhas que a relação de ambos possa ter conotações sexuais, para além da empregatícia). O filme termina com as mulheres finalmente descobrindo o plano e punindo Quincas, num linchamento coletivo no meio da boate.

A inserção de uma personagem homossexual acontece, então, no contexto não só de exploração indireta das mulheres, mas também de perpetuação do imaginário cisgênero (e transfóbico) do travestimento como disfarce ou enganação (lembrando que o senso comum da época explicava a homossexualidade como inversão). O estereotipado Quincas não faz uso de seu acesso a espaços “femininos” para questionar o sistema, mas para ajudar a manutenção do *status quo*, em busca de retorno financeiro ou mesmo sexual/afetivo de Coronel Rubião. Tal relação empregatícia, em que um homossexual se submete a trabalhar dentro dos termos que beneficiam uma figura patriarcal, utilizando de sua própria “cultura” de maneira velada para garantir certo



espaço na sociedade, me parece ser análoga à posição de Macedo ou Cajado Filho trabalhando na indústria, ao mesmo tempo em que precisavam levar uma vida “discreta” a fim de ficarem longe dos cadernos de fofocas e perderem seus empregos. Nossa reflexão sobre o que seria um *trabalho da frescura* leva em consideração esse complexo jogo entre *visibilidade* e *discrição*, entre *livre expressão* e *auto-opressão*, que é articulado no número musical de Quincas e em sua narrativa como um todo, e que parece refletir a posição do homossexual na sociedade brasileira da época, particularmente na indústria cinematográfica. Tal discrição nem sempre era alcançada com sucesso, e até um filme que podemos considerar como majoritariamente conservador, que seguia de maneira geral os padrões morais da época, acabou sendo rechaçado pela crítica justamente por parecer ter ido longe demais – e a presença de um personagem homossexual, mesmo que conveniente com o sistema, parece ter escandalizado alguns espectadores. Após o lançamento do filme, um leitor chamado José Silveira vociferou contra o filme em tom revoltado, na revista *A Cena Muda*, em 15 de abril de 1953: “Será que o Serviço de Censura está funcionando? Se está, por que deixa “É Fogo na Roupa” ser exibido para o público? Por que não o impugna, sendo um filme pornográfico, uma exaltação à pederastia e ao adultério?”.<sup>4</sup>

\*

“Atenção! Acaba de chegar neste recinto, como convidada de honra do Primeiro Congresso de Esposas em Defesa da Felicidade Conjugal, uma das figuras mais destacadas da sociedade de França: a Condessa de Bugarville!” É assim que, diretamente do palco do Cassino do Hotel Quitandinha, o apresentador Renato Côrte-Real (famoso locutor da Rádio Nacional) anuncia a chegada da Condessa (Heloisa Helena), ignorando a presença de seu acompanhante, o tímido Juvenal (Ivon Cury). Ela se levanta da mesa para agradecer as palmas entusiasmadas que recebe dos demais frequentadores do local. Mas quando Juvenal insinua fazer o mesmo, ela o impede. Ainda sentado, Juvenal protesta silenciosamente. Somente então o apresentador, visando desfazer o desconforto, se vê obrigado a realizar o seu pedido, um tanto a contragosto: “Atenção, atenção! Ia me esquecendo... a Condessa de Bugarville faz-se acompanhar de seu marido...”. Mesmo tendo seu nome omitido, Juvenal parece satisfeito: ele se levanta e agradece aos parcos aplausos que recebe. Dessa maneira, desde a primeira cena de *É fogo na roupa!*, Juvenal é caracterizado como subserviente

---

<sup>4</sup>*A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 15 de abril de 1953, p. 20.





à sua esposa, a qual detém o domínio da relação – e, portanto, uma figura cuja masculinidade seria questionável.

Sua virilidade é colocada ainda mais em dúvida em uma cena posterior. Nela, a Condessa de Buganville pede um elaborado coquetel alcoólico a um garçom e não permite que Juvenal se intrometa em seu pedido. Em seguida, o garçom pergunta o que Juvenal gostaria de beber, mas a Condessa responde em seu lugar, escolhendo uma opção que o deixa claramente contrariado: “Ele vai tomar um copo de leite”. O garçom retruca: “Na temperatura da sala?”, e Juvenal intervém, insatisfeito: “Mais *fresco*, por favor”. E a Condessa completa, com seu sotaque francês forçado: “*Oui*. Bem mais *fresco*!”. A escolha do leite pode ser relacionada a uma dependência quase infantil de Juvenal para com sua esposa, que se comporta como figura materna, reiterando a subserviência dele. Mas a utilização proposital da palavra “*fresco*” para causar o riso a partir de seu duplo sentido (“leite” como eufemismo para “esperma”) adquire conotações sexuais, sugerindo a “*frescura*” de Juvenal.

Garçons entregando a Juvenal copos de leite enviados por sua esposa serão uma *gag* constante durante todo o filme. Na segunda vez que a situação acontece, ele protesta: “Ei, que negócio é esse? Eu pedi uísque!”. O garçom retruca: “Ordens da Sra. Condessa”. Juvenal bebe, a contragosto, e sente o gosto amargo do leite. Sua tristeza chama a atenção de Coronel Rubião, que se aproxima, a fim de recrutá-lo para sabotar o congresso das esposas. Sua abordagem incisiva parece uma investida sexual, tanto que Juvenal se coloca por vezes na defensiva em relação aos toques do “Rei do Babaçu”. Coronel Rubião confia que precisa “arranjar um ‘elemento’” que forneça todas as informações sobre o congresso das esposas e que Juvenal “seria o mais indicado”, por ser um marido “virtuoso” (leia-se, “*fresco*”) – ou seja, ele pensa primeiro em Juvenal como a figura sexualmente ambígua capaz de se infiltrar no mundo das mulheres. Para se desfazer do convite (e se manter no armário?), é Juvenal quem, com seus trejeitos desmunhecados, sugere o nome do cabeleireiro Quincas para a tarefa.

Embora Juvenal seja apresentado como heterossexual, ele é implicitamente caracterizado enquanto homossexual, o que não era uma prática incomum em filmes. No caso do cinema americano, por exemplo, Harry M. Benshoff e Sean Griffin relembram que, depois que o Código Hays passou a ter efeito, a figura do *florzinha* [*pansy*] não desaparece, mas apenas se torna menos obviamente homossexual, os estúdios assim se protegendo de acusações de “perversão sexual”. Os métodos mais comuns para “des-homossexualizar” o *florzinha* consistiam em estabelecer que o personagem estava em um casamento heterossexual, ou torná-lo completamente assexual (não interessado no sexo oposto, mas também não demonstrando interesse algum por sexo em si). Atores como Edward Everett Horton, Franklin Pangborn, e Grady Sutton construíram suas



carreiras interpretando variantes do tipo *florzinha*, antes e depois do Código (GRIFFIN, 2000: 49; BENSHOFF, GRIFFIN, 2006: 32). No caso das chanchadas cariocas, “o máximo de bichice permitido”, segundo Sérgio Augusto, “eram os tipos celebrizados por Ivon Curi [sic], cujos trejeitos afeminados [...] mantinham a frescura nos limites toleráveis do pitoresco” (AUGUSTO, 1989: 185). Rumores sobre a homossexualidade do famoso cantor das rádios se espalharam desde sua primeira aparição no cinema, onde também interpretara um personagem afetado em *Aviso aos Navegantes* (1951), um dos filmes dirigidos por Watson Macedo ainda na Atlântida.<sup>5</sup> Independentemente de se tais suspeitas se confirmavam ou não na vida real (Ivon Cury, afinal, se casou em 1961 e teve quatro filhos), fato é que sua figura estelar foi construída de maneira sexualmente ambígua o suficiente a ponto de que tais suposições fossem sequer suscitadas. Seria o caso aqui de especular que Watson Macedo e Cajado Filho talvez tenham se aproveitado de tais características para articular códigos das subculturas homossexuais urbanas da época através de sua corporeidade - códigos esses que seriam compreendidos por espectadores bichas, que poderiam se identificar com a experiência do armário ou rir do deboche em relação ao casamento heterossexual compulsório e falido que o personagem sustenta.



**Figura 03:** Da esquerda para a direita: Geny Macedo (sobrinha de Watson e continuista do filme), Ivon Cury e Watson Macedo em uma foto de bastidores de *É fogo na roupa!*

Fonte: *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 09 de janeiro de 1953, p. 05.

<sup>5</sup>“Fernando Ceylão vive o cantor Ivon Curi em seu primeiro musical”. *O Globo*, 16 de maio de 2015. Disponível em: <http://glo.bo/1GclSd0>. Acessado em: 05 de setembro de 2020.



Em sua análise de *É fogo na roupa!*, Júlio César Lobo argumenta que a narrativa trabalha para restaurar a “moral” de Juvenal em relação a sua esposa francesa: ele passa a “mandar” no casal no final do filme, após ajudar a recuperar suas joias e prender o trio de estereotipados ladrões japoneses. “Sua participação na rendição do bando”, afirma Lobo, “foi ficar apontando-lhe uma arma. Se fôssemos enveredar por uma abordagem psicanalítica, poderíamos dizer que, no revólver apontado para os orientais, ele teve, na visão de sua mulher, acionado um símbolo fálico, recuperando a sua masculinidade e ela, por tabela” (LOBO, 2013: 50). Entretanto, diferente de como Lobo descreve a cena, em nenhum momento Juvenal utiliza uma arma de verdade, ele apenas simula uma pistola com os dedos. Se a metáfora psicanalítica cabe, é justamente do avesso: a “masculinidade” de Juvenal não pode ser restaurada porque é apenas (sempre foi) uma simulação, tal qual sua “arma”, o que seria um comentário bastante irônico sobre a artificialidade dos papéis de gênero característico de um humor da *frescura*. No diálogo subsequente, a Condessa parabeniza, ironicamente, o marido: “Até que enfim você usou a cabeça...”, mas Juvenal se apressa em corrigi-la, reiterando que não usou sua “cabeça”, mas “o dedo”. A piada só funciona se os espectadores entenderem a insinuação, sugerida pelo jogo de palavras, de que o casal não pratica atos sexuais, e que seu casamento é, provavelmente, de fachada. A Condessa até tenta atrair Juvenal para a cama com ela, chamando-o infantilmente de “Juju”. Ele a corrige, exigindo que ela o chame, de agora em diante, de “Dr. Juvenal”, fingindo um tom autoritário que ele não sustenta e, um tanto amedrontado, como se fugisse de sua investida sexual, prefere se trancar no banheiro, dessa vez por livre e espontânea vontade – e não por ordem da esposa, como havia acontecido numa cena anterior, em que ela tentara seduzir Luís Mário (Bené Nunes) na sua frente. Na última cena em que contracenam, é a Condessa quem bebe um copo de leite, enquanto Juvenal finalmente pede um uísque. Mesmo assim, a forma engessada com que ele fuma seu cigarro e tenta impostar a voz para engrossá-la apenas reforça a sensação de que ele não consegue sustentar o papel de gênero que dele é requisitado.

O número musical que Juvenal protagoniza em meados do filme é a cena mais significativa em termos da encenação de sua inabilidade de sustentar uma performance de virilidade convincente. Por mais que Ivon Cury cante “Amor de hoje” (canção de Bruno Mornet e Ary Monteiro) galanteando os “brotinhos” à beira da piscina do hotel, ele volta e meia escorrega em algum trejeito afetado, e as próprias moças parecem gargalhar e debochar de suas investidas. Ele acaba sendo acuado por elas, que cantam em coro ao seu redor: “*Só queres mesmo o tempo me roubar...*”, evidenciando que sabem que ele é casado. Ele retruca, confessando: “*Já sou casado e não posso casar/ Mas posso amor ofertar*”. As moças, então, voltam a debochar de seu flerte mal-intencionado: “*Pois sim,*

*amor/Há muito tempo não existe mais/ Romeu de hoje só com bom cartaz*". Juvenal completa: "E se a gaita ele traz...". No último verso da canção, Juvenal e as moças declaram, em coro: "Amor não existe mais!". Em seguida, elas empurram Juvenal na piscina, em uma brincalhona punição por sua tentativa malsucedida de adultério, finalizando a sequência.



**Figuras 04 e 05:** Ivon Cury flerta com as banhistas em um primeiro momento (esquerda), mas termina o número afirmando a inexistência do amor, juntando-se ao coro (direita).

Em repetidas oportunidades, portanto, as cenas de *É fogo na roupa!* com Ivon Cury parecem focadas em atestar sua incapacidade de performar uma masculinidade hegemônica de maneira satisfatória. Gosto de imaginar que tais escolhas de encenação talvez tenham sido deliberadas: que Watson Macedo, Cajado Filho ou mesmo o próprio Ivon Cury estivessem ativamente tratando com ironia as expectativas de masculinidade impostas aos homens na sociedade patriarcal brasileira e aos homossexuais através da necessidade de se manterem no armário. Pensando junto com Jack Halberstam (2011), se o "fracasso" em se conformar aos padrões de gênero e sexualidade (hetero)normativos que a sociedade nos impõe é uma das potências políticas de corpos *queer*, talvez os sucessivos e insistentes fracassos do *fresco* Juvenal tenham algo de subversivo para nos transmitir.

\*

Nas análises das personagens afeminadas e emasculadas de *É fogo na roupa!* até agora, evocamos possíveis prazeres dissidentes a partir da suposta fruição prazerosa, mesmo que a nível especulativo, de espectadores frescos da época, ou seja, do ponto de vista de subculturas urbanas homossexuais masculinas brasileiras. Mas se considerarmos uma espectadorialidade *fanchona* (*lésbica*), seria possível pensar em leituras resistentes em termos parecidos? Analisando apenas pela perspectiva da *frescura*, parece haver pouco material que seja capaz de mobilizar *fanchonas*.



Uma primeira leitura da personagem Madame Pau Pereira, a presidente do tal Primeiro Congresso das Esposas em Defesa da Fidelidade Conjugal, sugere que ela é construída a partir de estereótipos misóginos do senso comum. Seu nome e o fato de ser a representante do Estado da Paraíba remetem diretamente ao baião “Paraíba”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (“Paraíba, masculina/ Muié-macho, sim, sinhô/ Eita, pau-pereira/ Que, em Princesa já roncou...”). Em sua detalhada contextualização histórica sobre as origens dessa canção, Júlio Cesar Lobo ressalta que, embora os versos remetam na verdade a eventos políticos que culminaram na Revolução de 1930 – Pau Pereira seria uma alusão ao “coronel” José Pereira, chefe político de Princesa, que se rebelou contra o governador João Pessoa, antes de seu fatídico assassinato -, a forma como o baião articulava as noções de Estado “resistente” enquanto Estado “viril”, atrelando-as à figura da mulher masculinizada, foi entendida e disseminada no senso comum como uma característica comportamental de mulheres que não se adequavam às normas de gênero (LOBO, 2013: 41-42). A popularidade da canção era tamanha que em *Aviso aos Navegantes* (1951), um dos filmes anteriores de Watson Macedo, uma versão instrumental foi utilizada como trilha sonora diegeticamente motivada de uma cena de briga entre a mocinha Eliana Macedo e sua rival, o que sugere que a referência aos acordes de “Paraíba” evocava por si só questões de gênero, tornando seus versos quase dispensáveis para os espectadores da época (LOBO, 2013: 42-43). Em *É fogo na roupa!*, a figura “fanchona” sugerida indiretamente pelo baião é encarnada literalmente no robusto corpo de Violeta Ferraz, com sua voz grossa e seus trejeitos “masculinizados”, vestindo paletó e gravata, cabelo preso em coque, e constantemente fumando seu grosso charuto.



Figuras 06 e 07: Violeta Ferraz como a “masculinizada” Madame Pau Pereira.

Apesar de estabelecer que Madame Pau Pereira configura “o estereótipo fácil de homossexual feminina em comédias” (LOBO, 2013: 40), no decorrer de sua argumentação Lobo insiste que o comportamento da personagem “tem mais a ver com



a questão política [...] do que com sugestões de homossexualidade” (LOBO, 2013: 45). Rotulando *É fogo na roupa!* como “o primeiro filme protofeminista brasileiro”, o autor considera o conflito de Madame Pau Pereira apenas em relação a seu marido, o mulherego Coronel Rubião, como se buscasse dissipar suspeitas sobre a (homo)sexualidade da personagem. Assim, quando a personagem de Violeta Ferraz propõe a pena de morte para maridos que cometem adultério, Lobo considera a personagem reacionária na medida em que “ela protesta contra o que considera como situação injusta das mulheres casadas brasileiras, mas ela não propõe uma nova ordem”; o que ela proporia seria, antes, “a simples substituição dos homens pelas mulheres nas posições de mando e discriminação nos casais” (LOBO, 2013: 44). Uma vez que Lobo não reconhece a existência de trabalhadores não-heterossexuais por trás das câmeras nem trabalha com a possibilidade de espectadorialidades dissidentes, o autor considera que todas as instâncias narrativas do filme – roteiro, direção e escolha de marchinhas com versos machistas nos números musicais – buscam tramar contra o “projeto igualitário” de Madame Pau Pereira. O aparente triunfo do plano do Coronel, prossegue Lobo, “termina repondo as coisas nos seus devidos lugares de uma tradição” e, conseqüentemente, “um protofeminismo brasileiro vê-se derrotado” (LOBO, 2013: 44).

A resolução reativa à “guerra dos sexos” proposta por Madame Pau Pereira, ainda segundo Lobo, “difícilmente conseguiria maiores simpatias da parcela masculina do público desse filme” (LOBO, 2013: 46), pressupondo apenas espectadores homens cisgêneros (e mulheres cisgêneras) heterossexuais no decorrer de sua argumentação. Mas quem disse que a personagem fora criada e endereçada por/para esse público estritamente? Pelo menos dois frescos, Macedo (direção e argumento) e Cajado Filho (roteiro), estiveram envolvidos na criação da personagem, o que no mínimo coloca a questão de que tal figura poderia ser prazerosa para uma sensibilidade de homens que não se identificavam enquanto heterossexuais. Sem perder de vista o questionamento dos estereótipos utilizados, inclusive pensando nas discussões sobre “misoginia gay” (DYER, 2002), toda uma outra leitura poderia ser empreendida, considerando também as possíveis espectadorialidades de mulheres não-heterossexuais.

Paula Graham enumera, no contexto do cinema americano, distinções entre os fatores que estimulariam espectadores gays e espectadoras lésbicas. De maneira geral, na teorização ao redor do termo *camp*, a espectadorialidade de homens gays aparece mobilizada pela figura estelar feminina “forte” (por exemplo, o fanatismo por Judy Garland), o que, segundo Graham, expressa “a relação de homens gays com a autoridade masculina, mediada por uma relação com representações do ‘feminino’” (GRAHAM, 1995: 135, ênfases da autora). A sensação experienciada por homens gays de que suas sexualidades são reprimidas pela instância de autoridade masculina





explicaria, em parte, a identificação de homens gays com uma feminilidade excessiva e com corpos femininos que parodiam a autoridade (GRAHAM, 1995: 145). Tal figura do “feminino fálico fetichizado” parece ter pouca ressonância com o público lésbico. A autora inclusive questiona a validade de utilizar o termo *camp* nesse contexto, uma vez que o mesmo foi desenvolvido a partir de uma abordagem majoritariamente homossexual masculina: “Aplicar termos como *camp* ou *queer* a práticas de leitura lésbicas tem mais probabilidade de obscurecer a diversidade e a especificidade das práticas em si, bem como as relações de poder que as estruturam, do que facilitar uma diversidade produtiva de leitura cultural e de práticas estéticas” (GRAHAM, 1995: 146).

Embora espectadoras lésbicas também tenham prazer em encenações excessivas de gênero e sexualidade, não se trata do mesmo cânone nem das mesmas figuras que geram atração para homens gays (GRAHAM, 1995: 145). Por exemplo, Graham nota que personagens que são lidas como estereótipos de lésbicas geralmente se apresentam como mulheres que tentam “negar ou inverter o poder masculino ao submeter homens a um regime feminino”, aparecendo de uma forma “hipersexualizada, perversa e louca” ou como “neurótica, reprimida e autoritária” (GRAHAM, 1995: 136). Tais figuras, geralmente andróginas, desinibidas e “sexualmente ativas em seus próprios termos”, seriam as de maior apelo para lésbicas (por exemplo, a persona de Marlene Dietrich), articulando “atributos 'masculinos positivos', como honra, coragem e assertividade”, e suas vestimentas ambíguas simbolizando “atitudes masculinas em relação a sexualidade, dinheiro e agressividade” (GRAHAM, 1995: 137). Lésbicas, diferentemente de homens gays, por serem excluídas a priori de exercer a autoridade masculina por serem mulheres (GRAHAM, 1995: 146), tenderiam a rejeitar a figura estelar de feminilidade excessiva devido à “sensação característica por parte das lésbicas de que elas são excluídas de exercer autoridade pela sexualização passiva (enquanto espetáculo) pelos homens” (GRAHAM, 1995: 145). Consequentemente, para Graham, o foco de atração para espectadoras lésbicas seria a “ilusão prazerosa da presença física e controle ativo transmitido pela masculinização do corpo feminino”, ou seja, “uma agência masculinizada sexualmente ativa, mas não redutível à sexualização” (GRAHAM, 1995: 144).

Na esteira de Graham, eu terei a cautela de não utilizar o termo *frescura* para pensar espectadorialidades de mulheres não-heterossexuais daquela época. Talvez um termo derivado da palavra *fanchona*, como *fanchonice*, possa ser usado para denominar, mesmo que provisoriamente, certa sensibilidade estética homossexual feminina que se diferiria daquela dos *frescos*, e que informaria certas práticas espectadoriais opositivas ou resistentes. Do ponto de vista de uma *espectatorialidade fanchona*, a figura de Madame Pau Pereira ressurge como potencialmente prazerosa ou



transgressora, sendo sua contínua caracterização andrógina o principal atrativo. Se, por um lado, a vingança contra os maridos é o fio condutor da trama, por outro, Madame Pau Pereira raramente é vista na companhia de Coronel Rubião. Ela parece mais preocupada em estar perto de suas companheiras congressistas – seja nas mesas de jantar, seja no salão de beleza – em uma relação muito mais íntima com as demais mulheres que subentende, mesmo que de maneira sublimada, possíveis afetividades não-heterossexuais femininas, disponíveis para fruição espectral pelas fanchonas da época.

É possível afirmar, como faz Lobo, que as marchinhas de carnaval machistas e a sabotagem do congresso por Quincas são tentativas deliberadas de conter as mulheres e suas tentativas de reivindicação de emancipação. Nesse sentido, o filme se encaixaria nas críticas de Graham, quando ela ressalta que geralmente personagens mulheres andróginas em filmes “podem emular o poder masculino mas não podem se apropriar dele para finalidades femininas” (GRAHAM, 1995: 136). Os filmes tentariam comumente restaurar a ordem heterossexual, e mesmo “parodiando formas específicas de autoridade masculina”, ao mesmo tempo acabariam confirmando “a ilegitimidade da autoridade feminina em si” (GRAHAM, 1995: 141). Entretanto, em sua estrutura fragmentada, *É fogo na roupa!* está longe de ter a coerência narrativa que Lobo demanda do filme, constantemente articulando discursos contraditórios sobre questões de gênero e sexualidade. Muita coisa acontece depois que o Congresso é sabotado, e o entendimento de que Coronel Rubião triunfou depende mesmo de uma leitura heterossexual. Durante os momentos finais, em que as congressistas descobrem a farsa de Quincas, Chiquinho flerta com Madame Pau Pereira, e logo depois eles protagonizam uma longa sequência de dança no meio do salão do Cassino que mais se assemelha a uma briga. Ao som do tango *La cumparsita* (de Gerardo Matos Rodríguez), durante uma desengonçada e por vezes agressiva coreografia (ela parece enforcá-lo em determinado momento), ambos competem constantemente para ver quem vai guiar o par. O número, por mais solto que pareça dentro da narrativa, retoma as tensões de gênero da narrativa, mesmo que seja para incitar o riso na plateia extradiegética com os malabarismos de Ankito ou a pouca desenvoltura de Violeta Ferraz. A sequência finaliza com o comediante estatelado no chão depois de ser “nocauteado” pelo longo penacho de Madame Pau Pereira (que se mantém em pé, recebendo os aplausos da plateia intradiegética) e parece sugerir que seus embates com figuras masculinas ainda não cessaram. O filme termina de fato com as congressistas, lideradas por Madame Pau Pereira, punindo Quincas com tapas e pontapés por tê-las traído a confiança, e esse “ataque pela retaguarda” pode ser lido como simples punição violenta do personagem fresco pela personagem fanchona. Mas, alternativamente, pode ser entendido, em sua





dimensão irônica, a uma represália das fanchonias para com os homossexuais que compactuam com as estruturas hegemônicas patriarcais em detrimento de uma aliança com as mulheres. Uma releitura mais atenta das chanchadas cariocas pelo ponto de vista da *fanchonice* pode ser reveladora de outras camadas de interpretação desses filmes, e uma historicização mais detalhada das espectralidades fanchonias das chanchadas ainda aguarda para ser escrita.

### Referências bibliográficas

AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo é um Pandeiro: A Chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989.

BENSHOFF, Harry M., GRIFFIN, Sean. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2006.

COSTA, Flávia Cesarino. "Considerações sobre os números musicais das chanchadas". Significação: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 45, n. 50, p. 179-203, jul-dez. 2018.

DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

DYER, Richard; COHEN, Derek (1980). "The Politics of Gay Culture". In: DYER, Richard. *The Culture of Queers*. London: Routledge, 2002.

DYER, Richard (1977). "It's Being so Camp as Keeps Us Going". In: DYER, Richard. *The Culture of Queers*. London: Routledge, 2002.

FARMER, Brett. *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships*. London: Duke University Press, 2000.

GRAHAM, Paula. "Girl's Camp? The Politics of Parody". In: WILTON, Tamsin (ed.). *Immortal Invisible: Lesbians and the Moving Image*. New York: Routledge, 1995.

GRIFFIN, Sean. *Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company from the Inside Out*. New York: NYU Press, 2000.

HALBERSTAM, Jack. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011.  
KATZ, Jonathan Ned. *A Invenção da Heterossexualidade*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

LACERDA JUNIOR, Luiz Francisco Buarque de. *Cinema Gay Brasileiro: Políticas de Representação e Além*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2015.

LOBO, Júlio César. "A Paraíba: Travestismos e Protofeminismo na Chanchada *É Fogo na Roupa* (1952)". *Revista Contracampo*, v. 26, n. 1, p. 38-52, abril 2013.

MORENO, Antônio. *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Funarte; Niterói, RJ: EdUFF, 2002.



NAGIME, Mateus. *Em Busca das Origens de um Cinema Queer no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). São Carlos, 2016.

TINKCOM, Matthew. "Working like a Homosexual: Camp visual codes and the labor of gay subjects in the MGM Freed Unit". In: COHAN, Steven (ed.). *Hollywood Musicals, The Film Reader*. London, New York: Routledge, 2002.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: A Homossexualidade no Brasil, da Colônia à Atualidade*. 4 ed. revista, atualizada e ampliada. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## Sobre *sapatões* e visibilidades: Notas de pesquisa e vivência

Fernanda Nascimento da Silva<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Jornalista, mestra em Comunicação Social (PUCRS), doutora em Ciências Humanas, na área de Estudos de Gênero (UFSC).  
Email: [fn.imprensa@gmail.com](mailto:fn.imprensa@gmail.com)

**Resumo**

As discussões em torno das categorias visibilidade/invisibilidade da experiência das mulheres lésbicas mobilizam, há décadas, a academia e a militância social. Neste ensaio, exploro algumas possibilidades de reflexão sobre os debates em torno do acionamento da ideia de “visibilidade lésbica” ao longo da história. No trânsito entre experiências pessoais e produções acadêmicas, sinalizo contribuições para o avanço na noção de “visibilidades reguladas” e para as políticas de coalização com outros sujeitos subalternizados.

**Palavras-chave:** Visibilidade lésbica; LGBTs; Estudos de Gênero.

**Abstract**

Discussions around the categories visibility/invisibility of lesbian women's experience have mobilized the academy and social activism for decades. In this essay I explore some possibilities of reflections about debates around the actuation of "lesbian visibility" idea throughout history. Running through personal experiences and academic productions, I indicate contributions for the advance of the notion of "regulated visibilities" and for the politics of coalition with other subaltern subjects.

**Keywords:** Lesbian visibility; LGBTs; Gender Studies.



## 1.

Quando *Amora* venceu o Prêmio Jabuti 2016, nas categorias Contos e Escolha do Leitor, muitos olhares se voltaram para a obra. O primeiro livro “fora do armário” (DAMASCENO, 2018) de Natália Borges Polezzo descortina as nuances que envolvem as experiências de mulheres lésbicas em diferentes fases da vida. No conto “Flor, flores, ferro retorcido”, Natália apresenta a incompreensão infantil da protagonista ao ouvir em um almoço de família o comentário, em tom jocoso, de que uma de suas vizinhas era “machorra”. Em vão, a mãe tentou dissuadi-la do questionamento do significado da palavra. Havia ouvido errado, falavam de “cachorra, minha filha, cachorra” (POLESSO, 2015: 58).

Entre ditos sussurrados na mesa do almoço, versos de marchinhas de carnaval reiteradamente tocadas ao longo de décadas, uma miríade de músicas que embalaram as festas da firma, páginas de revistas sobre as novidades da vida de celebridades, programas semanais de informação, filmes ou telenovelas, crescemos em um misto de conhecimento/ignorância sobre as sexualidades dissidentes. Na envergadura que os oito anos de idade lhe conferiam, a criança do conto de Natália Borges Polezzo, ao ouvir da mãe uma segunda explicação, de que a vizinha havia sido acometida de *machorra*, faz o que considerou mais adequado para o momento: levou flores, esperando que se curasse do que lhe informaram ser uma doença.

De maneira bem menos tenra e com consequências violentas, há quem defenda, em 2020, que possa existir cura para o que não é doença, e compreenda as sexualidades dissidentes como desvios passíveis de correção; há outros gritando sanções que se estendem para além da vida, em nome de desígnios supostamente sagrados; os dois grupos, aliados a tantos outros que expressam preconceito e discriminação, mobilizam seus esforços em empreitadas como campanhas de boicotes a quaisquer formas de visibilidade midiática que não reproduzam pressupostos da cisgneridade e da heteronormatividade (WARNER, BERLAND, 2002).

Diferentes discursos circulam sobre nós, ensinando padrões, não apenas de sexualidade, mas de gênero, raça, classe, geração, entre outros marcadores identitários. As vozes da norma, ao longo da história, disseram muito sobre aqueles cujos marcadores identitários se construíram na diferença. A proliferação dos discursos e silêncios (FOUCAULT, 2014) limitou, mas não eliminou, as vozes da dissidência. Em camadas sedimentadas de saberes *queer* esquecidos (RUBIN, 2016), na oralidade transmitida por gerações, nas histórias contadas pelos que nos antecederam, ecoam vozes que sobrevivem e resistem.



Essas histórias vão nos formando e nos transformando, pautando as discussões que produzimos na contemporaneidade. No caso da experiência de *lésbicas*, *sapatões* ou *machorras*, um substantivo tem sido utilizado para compreender e interpretar nossas vivências: visibilidade – sua presença e, especialmente, sua ausência. Hoje, *Amora* é um dos livros indispensáveis de qualquer lista sobre “visibilidade lésbica na literatura” – geralmente com ótimos títulos, mas todos produzidos muito recentemente, neste movimento contemporâneo que envolve escritoras e leitoras em uma convocação para a produção e a circulação de narrativas criadas/protagonizadas por corpos não usualmente presentes nas páginas de nossas histórias. Esses discursos reivindicando a visibilidade lésbica não são recentes e tampouco partem de um único campo do conhecimento.

## 2.

Como pesquisadora no campo dos Estudos de Gênero, em raras oportunidades não fui questionada sobre o tema. Muitas vezes, a partir da oposição entre visibilidade/invisibilidade, colocadas em polos estanques e imóveis no tempo/espço, como categorias alheias a quaisquer deslocamentos sociais.

Reivindico que passemos a observar esses processos tomando de empréstimo uma expressão de Stuart Hall: estamos falando de uma “visibilidade cuidadosamente regulada” (2013: 377). Em grande parte dos processos que nos constroem e das esferas que nos atravessam, não estamos falando de uma total invisibilidade, mas de uma visibilidade restrita e regulada por atravessamentos de raça, classe, geração, performatividades de gênero (BUTLER, 2013) etc.

No caso da literatura, é sintomático observar a história de Cassandra Rios, por exemplo. Visível e popular em seu tempo, e depois apagada pela crítica e pela historiografia, Cassandra foi a primeira autora nacional a atingir a marca de mais de um milhão de livros vendidos, com romances populares nos quais as relações eróticas entre mulheres eram o cerne das narrativas. Não por acaso, foi também uma das mais censuradas na Era Vargas e na ditadura civil-militar iniciada em 1964. Um de seus livros, *As traças*, foi proibido, de acordo com a responsável pela censura, por possuir “uma mensagem negativa sobre todos os aspectos”, sobretudo “porque a autora afirma[va] que o lesbianismo é a verdadeira condição normal das mulheres. Contraria[ndo], assim, de maneira frontal, um padrão moral consagrado pela nossa sociedade” (QUINALHA, 2017: 134).

## 3.



A reivindicação por visibilidade, em detrimento da invisibilidade, orbita em torno de atravessamentos identitários que relegam algumas vozes à subalternidade. A discussão pode ser situada historicamente como um dos pilares da produção da identidade política lésbica. Ao convocar outros segmentos sociais a ter um olhar que hoje classificamos como interseccional, ativistas lésbicas explicitaram as especificidades de experiências atravessadas por, no mínimo, opressões de gênero e sexualidade, sinalizando para o fato de que “estruturas de classe, racismo, gênero e sexualidade não podem ser tratadas como ‘variáveis independentes’ porque a opressão de cada uma está inscrita dentro da outra – é constituída pela outra e é constitutiva dela” (BRAH, 2006: 351).

No que hoje conhecemos como segunda onda do movimento feminista brasileiro, a recusa de parte das integrantes do movimento em se denominarem como “feministas” estava relacionada à imediata associação com a homossexualidade: “o feminismo era associado à luta de mulheres masculinizadas, feias, lésbicas, mal-amadas, ressentidas e anti-homens” (PEDRO, 2012: 240). Naquele momento, integrantes dos movimentos de mulheres que despontavam preferiam refutar o que consideravam acusação e, assim, acabavam por endossar as hierarquias que regulavam as sexualidades a partir de distintos campos de poder e saber.

Na tentativa de se defenderem do que consideravam uma ofensa, recorreram ao preconceito. Não sem resposta das ativistas lésbicas: “Havia entre elas, inclusive, as que acusavam as companheiras realmente lésbicas de serem ‘pessoas doentes’. Em contrapartida, como forma de reação, lésbicas perguntaram, num dos artigos publicados no jornal *Nosotras*, de Paris, se seria possível ‘curar a heterossexualidade’” (Idem). Infelizmente, “mesmo o feminismo caiu na armadilha da heterossexualidade obrigatória” (SOARES; SARDENBERG, 2011: 1).

Os desafios da construção política da categoria lésbica e as difíceis relações estabelecidas com outros movimentos não se referem apenas às relações com outras mulheres. Em 1978, algumas das integrantes dos movimentos feministas ingressaram no *Grupo de Afirmação Homossexual — Somos*, movimento pioneiro na luta organizada por direitos sexuais do Brasil. Uma dissidência do coletivo, meses depois, foi responsável pela fundação do primeiro grupo ativista lésbico documentado no país: o *Grupo Lésbico-Feminista*, posteriormente renomeado de *Grupo de Ação Lésbico-Feminista (Galf)*, cujas relações se estabeleciam entre colaboração, dependência e fissuras com movimentos feministas e LGBT.

Tais tensionamentos não foram especificidades do Brasil e são apontados na formação de movimentos em outros países. O episódio mais famoso envolve a célebre Betty Friedan, autora de um dos maiores best-sellers do feminismo estadunidense dos





anos 1960, *A Mística Feminina*. Para Friedan, as reivindicações das mulheres lésbicas eram divisionistas e, sobretudo, davam má reputação para outras feministas (KATZ, 1996).

De forma concomitante, as produções do pensamento feminista lésbico se debruçaram sobre o lugar das mulheres lésbicas. Em *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, publicado em 1980, Adrienne Rich apontou a ausência de “acesso a qualquer conhecimento de tradição, continuidade e esteio social” (2010: 36).

As principais chaves de argumentação para a compreensão da invisibilidade articulam sexismo e homofobia – com especial atenção para a primeira opressão. O androcentrismo da sociedade e, principalmente, do conhecimento científico aparece como elemento central para compreender as desigualdades. Essas são as argumentações das primeiras produções nas Ciências Humanas e Sociais no Brasil, como a de Denise Portinari: “o silêncio do lesbianismo faz parte de um silêncio maior que recobre o universo feminino como um todo” (PORTINARI, 1989: 43).

Demandas que posicionam ações políticas e se tornam evidentes quando observamos os sentidos dos dias de luta encampados por movimentos sociais. Enquanto março é o mês de combate às desigualdades de gênero, centralizado pelo *Dia da Mulher*; junho da luta por direitos sexuais, marcada pelo dia de *Orgulho LGBTI*; agosto é o momento de reivindicação por uma *Visibilidade Lésbica*. E, claro, a própria sigla LGBT é resultado dessas tensões: a ordem de suas letras do movimento brasileiro – anteriormente GLBT – foi alterada em 2008, após reivindicação das mulheres lésbicas pelo aumento da visibilidade dentro do movimento.

Acredito que os discursos sobre a visibilidade/invisibilidade, utilizados como estratégia de política na demanda por direitos, por vezes, simplificam as contradições e construções da cisgeneridade e da heteronormatividade, bem como a potência da agência das sujeitas. Regina Facchini é uma das pesquisadoras que apontam a necessidade de se observar os manejos de convenções sociais e desejos (FACCHINI, 2008) que envolvem a visibilidade/invisibilidade nas ruas, bem como as diferentes estratégias de sobrevivência que cada uma de nós desenvolve frente as normas que nos engendram.

Em *A História da Sexualidade*, Michel Foucault demonstrou que a relação das sociedades ocidentais com a esfera das sexualidades não tem como pilar o silêncio, mas uma proliferação de discursos. Nesse sentido, me parece oportuno refletir a elaboração constante sobre a experiência lésbica nesta “invisibilidade” e do não dito. Temos uma difusão de discursos, reafirmados constantemente quando garantimos a legitimidade de apenas uma forma de sexualidade e uma expressão binária de gênero. Ou seja, trata-se “menos de um discurso sobre o sexo do que de uma multiplicidade de



discursos, produzidos por toda uma série de mecanismos que funcionam em diferentes instituições” e da percepção de que “não existe um só, mas muitos silêncios que são parte integrante das estratégias que apoiam e atravessam os discursos”.

Em sua reflexão, Foucault se debruça sobre a pastoral cristã e a produção do sujeito homossexual pela medicina do século XVIII. Esses foram/são alguns dos dispositivos pelos quais somos interpelados a falar ou silenciar sobre as sexualidades normativas e dissidentes. Contemporaneamente, outros dispositivos nos interpelam, produzindo normatividades de gênero e sexualidade, como a mídia. Como define Teresa de Lauretis (2019), uma das “tecnologias do gênero” construída por representações e autorrepresentações em permanente construção, nos quais espaços tradicionais e contra hegemônicos de poder e saber o acionam e o subvertem.

#### 4.

Há quase 10 anos, quando comecei a pesquisar sobre Comunicação, Gênero e Sexualidade, eu estava, claro, também pensando sobre mim e procurando me entender em uma sociedade que muito cedo ensinou que *sapatão* era uma palavra terrível – talvez apenas menos cruel que *machorra*, citada no conto de *Amora* e xingamento muito comum na região Sul do país. Ao longo dos anos, entre encontros estudantis do campo da comunicação, mesas de debate de gênero e sexualidade na academia, futebol e *churrascos sapatão*, as discussões sobre nossas visibilidades eram constantemente retomadas, especialmente para falar sobre produtos da mídia.

Claro, essa demanda de visibilidade, ampliada recentemente por uma reivindicação genérica de “representatividade”, não é uma especificidade apenas da experiência de mulheres lésbicas. A desigualdade nas representações midiáticas de várias populações vulneráveis é construída/se constrói a partir de uma produção social mais ampla. Hierarquias forjadas pela modernidade e pelo processo de colonização, cujos resquícios são evidentes na colonialidade que atravessa nossa experiência.

Contemporaneamente, muitas das nossas discussões sobre as desigualdades são perpassadas pela relação com a mídia. Não por acaso, Douglas Kellner (2001) define esta esfera como uma cultura: uma cultura da mídia que colonizou a maioria das sociedades e é parte significativa na nossa construção da realidade e de sentidos que compartilhamos culturalmente, na produção de nossas identidades individuais e coletivas.

Na produção de sentidos sobre o Outro, um debate que todo brasileiro com idade suficiente para acompanhar os produtos da mídia conhece são as reiteradas “polêmicas” envolvendo qualquer visibilidade de uma pessoa/personagem LGBTI no entretenimento, no jornalismo ou na publicidade. Nosso maior produto de exportação do



setor midiático, a telenovela, é possivelmente o espaço com maior engajamento em torno do tema. Lembro que em 2013, quando comecei a desenvolver uma pesquisa sobre essas personagens, a cada nova narrativa, uma pergunta era novamente refeita: “vai ter beijo gay?”. De forma cíclica, constantemente, parecíamos voltar ao assunto sem conseguir perceber os avanços/restrições das décadas anteriores. Tampouco problematizar as regulações nessas visibilidades.

Ter ou não ter beijo nunca foi minha preocupação central. Ainda que, claro, eu possa ou não ter gritado na janela quando Fernanda Montenegro e Nathália Timberg se beijaram no capítulo de estreia da telenovela Babilônia, em 2015. O fato é que o beijo parece deslocar a discussão sobre quaisquer outros temas que nos atravessam. No caso das mulheres lésbicas, a questão não é sobre ser invisível, mas como ser visível. Eu, assim como outras *sapatões*, já ouvi que o problema não era ser lésbica, mas ser *machorra*, ser *sapatão* (NASCIMENTO, 2020). Quando ouvimos isso, estamos escutando uma voz da norma nos dizendo a maneira como devemos nos comportar, quais os atos permitidos e interditados, as vestimentas e acessórios que garantem ou maculam repertórios de feminilidade.

E, não, definitivamente a visibilidade das mulheres lésbicas nos produtos de entretenimento, especialmente em telenovelas, não é feita de corpos de mulheres com masculinidades, que muitas vezes são reduzidas a pecha de simples “estereótipos”. Pelo contrário, nós temos uma visibilidade que apresenta corpos brancos (até 2013, dos 126 personagens LGBTIs em telenovelas, apenas quatro eram negros), reafirmando feminilidades, casadas (ou em relacionamentos estáveis), monogâmicas, procriativas, com práticas sexuais privadas, sem uso de objetos manufaturados (NASCIMENTO, 2015), atendendo perfeitamente aos valores da heteronormatividade e à hierarquia do sexo (RUBIN, 2017) estabelecida socialmente.

Acrescentam-se a esses padrões de regulação da visibilidade o fato de que diversas personagens LGBTIs são reduzidas aos núcleos cômicos, nos quais muitas vezes não riem com os demais. São elas mesmas o próprio motivo de riso dos outros. Evidentemente que aqui não quero dizer que não possamos ser/fazer graça de nossas vidas, mas chamar a atenção para o fato de que muitas vezes somos, como LGBTIs, reduzidas ao riso do outro – especialmente homens homossexuais e mulheres travestis e transexuais.

Em uma palestra na qual falava sobre as regulações e desigualdades nas visibilidades entre homens e mulheres homossexuais nas telenovelas, ouvi uma possível explicação: “lésbicas seriam menos visíveis por não terem graça”. Um comentário que pode causar espanto, mas não é deslocado de uma percepção mais ampla do humor, que se localiza em posicionamentos de gênero e do pressuposto de que a masculinidade



é dada e a feminilidade construída. Don Kulick resume a lógica dessa construção: “a) mulheres não têm nenhum senso de humor real, exceto em relação aos homens; b) mulheres que não se envolvem em relações heterossexuais perdem sua feminilidade e, conseqüentemente, tornam-se masculinizadas; e, finalmente, c) masculinidade não tem graça” (KULICK, 2008: 30-31).

## 5.

Há, portanto, uma série de construções sendo realizadas ao longo do tempo. Mas, me parece interessante que também possamos nos perguntar sobre como produzimos nossas identidades sem a proliferação de visibilidades que é dada a pessoas com outras sexualidades. E de maneira mais específica, se construímos nossas identidades nessas relações com a mídia, quais seriam as possibilidades de produção desenvolvidas pelas *sapatões*, corpos construídos nas rupturas e fissuras de gênero e sexualidade?

*Sapatão* é uma identidade política potente, produzida a partir da apropriação de um xingamento e ressignificada, especialmente a partir dos anos 2010, com sentidos que podem ou não ser associados a um repertório de masculinidades em mulheres (HALBERSTAM, 2008) e a maneiras de identificação intragrupo. Figura muito popular no Brasil há décadas, mereceu o registro de Peter Fry e Edward MacRae em uma das primeiras obras sobre homossexualidades no Brasil: “[Sendo caracterizada] como uma mulher em termos fisiológicos que desempenha aspectos do papel masculino” (1985: 44).

A perigosa identidade rasurada, que ameaça e borra não apenas as normas de sexualidade, mas especialmente as de gênero, pode estar fora das novelas, mas não necessariamente ausente de outras expressões de cultura popular. Desde 1981 uma marchinha carnavalesca muito conhecida, cantada na voz de Chacrinha, relembra: “Maria Sapatão, Sapatão, Sapatão / De dia é Maria, de noite é João / Maria Sapatão, Sapatão, Sapatão / De Dia é Maria, de noite é João”.

Nas ruas, nossos movimentos já são distintos de outras épocas e temos, especialmente após 2015, uma emergência de uma cultura de orgulho, articulada a partir da coalização de distintos corpos *sapatões* (SARMET, 2019). Especialmente observável se, tal qual postula a canadense Julian Podmore (2001), passarmos a “olhar de outra maneira” para as territorialidades de mulheres lésbicas em espaços urbanos – caso contrário, enxergaremos apenas invisibilidade. No Brasil pré-pandemia, vivenciávamos uma emergência de *rolês sapatão* em zonas centrais urbanas, caracterizados pelo compartilhamento de símbolos culturais. Não estamos mais em guetos (se é que algum dia, de fato, estivemos) e conforma-se uma territorialidade em cidades sexuadas cujas



relações com o espaço são distintas.

As *sapatões* interlocutoras de minha pesquisa mais recente ocupavam espaços que não podem ser chamados, em sua maioria, de “territórios *sapatões*”, por possuírem um caráter mais próximo da noção de “espaços da diferença”. São locais pelos quais circulam diferentes sujeitos e cuja própria diferença garante a segurança. A cena que inclui cicloativistas ou hippies é frequentada por “multidões de diferenças” que convivem em espaços públicos, reivindicando também uma presença nas ruas que não se faz pelas passeatas, mas pela ocupação dos locais com corpos múltiplos, em praças e eventos ao ar livre. Com territorialidades próprias nas cidades, a visibilidade é construída criando espaços nos quais compartilham visões de mundo, flertam, encontram amigas e estão *na atividade* ou *fazendo a correria juntas, que é uma coisa muito própria das sapatão*<sup>2</sup>.

## 6.

Diferentes configurações se estendem à nossa produção identitária – que, longe de ser unilateral, desdobra-se por uma ampla possibilidade de processos de identificação e pode ser percebida como complexa pelas próprias autodenominações que podemos empregar para falar de nós, como *lésbica, sapatão, machorra, homossexual, GLS, lady, caminhão, mulherzinha, ovelha colorida da família* etc. Muito mais do que sinônimos, tratam-se de denominações que carregam consigo atravessamentos de feminilidades e masculinidades, posicionamentos de classe e raça, histórias pessoais e experiências geracionais, fazendo com que ainda possamos compartilhar valores culturais, que tenhamos uma produção identitária mais ampla e múltipla.

Larissa e Mayara<sup>3</sup>, duas *sapatões* da mesma pesquisa, me informaram o desejo de realizar o processo de mastectomia. Desafiando as fronteiras de masculinidade e feminilidade, colocando-se neste espaço que Monique Wittig denominou como “outra coisa, uma não-mulher, um não-homem” (WITTING, 2019: 86) explicitaram um desejo de produzir corpos que atendessem às suas expectativas. Nessa manifestação, demonstraram uma apropriação e ressignificação de tecnologias biopolíticas que começaram a circular recentemente pelos produtos da cultura da mídia. Larissa e Mayara corroboraram com a assertiva de Donna Haraway: “não existe nada no fato de ser ‘mulher’ que naturalmente una as mulheres” (HARAWAY, 2016: 47).

<sup>2</sup> Expressão literal utilizada por algumas das interlocutoras de minha pesquisa.

<sup>3</sup> Pseudônimos.



Ao refletir sobre a circulação de corpos, tecnologias e intervenções vividas, avento a possibilidade da apropriação de procedimentos cirúrgicos associados aos processos de transição de homens trans, como a mastectomia, por *sapatões* estar relacionada a uma visibilidade midiática que muito recentemente emergiu na esfera pública midiática - de homens trans, não de mulheres lésbicas. O uso de faixas é historicizado na literatura sobre *sapatões* e *caminhões/caminhoneiras*, mas a retirada completa dos peitos é uma tecnologia sem registros localizados em pesquisas de diversos campos do conhecimento. Um procedimento que comumente era percebido como necessário apenas para casos de patologias (como câncer de mama) e que, com a emergência de corpos de homens trans como sujeitos políticos, a partir de 2010 e especialmente visível com a telenovela *A Força do Querer*, de 2017, foi disponibilizado para que outros sujeitos pudessem construir a si próprios.

Acredito que possamos pensar na circulação das tecnologias de produção de si transitando entre corpos trans e cisgêneros, e nos múltiplos atravessamentos que perpassam nossos processos de identificação e diferenciação. Paul Preciado afirma que “os corpos das multidões *queer* são também as apropriações e os desvios dos discursos da medicina anatômica e da pornografia, entre outros, que construíram o corpo *straight* e o corpo desviante moderno” (2019: 426). Podemos refletir as produções destas identidades *sapatões*, *lésbicas* e *machorras* como uma construção múltipla e variada, que contesta um processo de visibilidade regulada, que encontra fissuras nas normas e que tem sido não apenas capaz de resistir, mas de compartilhar desejos com outros corpos dissidentes.

## 7.

Portanto, costuro estes fragmentos de memórias pessoais, coletivas e investigações de pesquisas em uma tentativa de explorar os limites e as possibilidades de refletirmos sobre nossas visibilidades, que povoam o imaginário social de maneira restrita e regulada há anos, relegando alguns corpos da dissidência a posições precárias. E, talvez, estejamos começando a escutar ensinamentos como o de Gloria Anzaldúa e percebendo-nos entre os diferentes e os dissidentes, criando uma “consciência mestiça” dos entre-lugares que ocupamos: “Soy un amasamiento, sou um ato de juntar e unir que não apenas produz uma criatura tanto da luz como da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e de escuro e dá-lhes novos significados” (1991: 80-81). Desde a “casa da diferença” (LORDE, 1984) de nossos corpos fraturados pela colonialidade (LUGONES, 2014) temos produzido diferentes movimentos de resistência, que hoje, mais do que reivindicar, produzem novas visibilidades e identidades, em coalizão com outros sujeitos.





## REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Gloria. "To(o) Queer the Writer: Loca, Escritora y Chicana". In: WARLAND, Betsy (ed.). *Versions: Writing by Dykes, Queers and Lesbians*. Vancouver: Press Gang, 1991.
- BERLANT, Lauren e WARNER, Michael. "Sexo em público". In: JIMÉNEZ, Rafael (editor). *Sexualidades Transgressoras: uma antologia de estudos queer*. Barcelona: Icaria, 2002, 229-257.
- BRAH, Avtar. "Diferença, diversidade, diferenciação". *Cadernos Pagu*, n. 26, 2006, 329-376.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- DAMASCENO, Italo. "Amora' é um livro lésbico necessário à literatura brasileira". *Metrópoles*, São Paulo, 3 jan. 2018. Disponível em: <https://www.metropoles.com/vozes-lgbt/amora-e-livro-lesbico-necessario-a-literatura-brasileira?amp>. Acesso em: 24 de agosto de 2020.
- DE LAURETIS, Teresa. "Tecnologia de gênero". In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Pensamento feminista: Conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, 121-155.
- FACCHINI, Regina. *Entre umas e outras: mulheres, (homo) sexualidades e diferenças na cidade de São Paulo*. 2008. Tese (Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais), Campinas, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HALBERSTAM, Jack. *Masculinidade feminina*. Barcelona: Egales Editorial, 2008.
- HARAWAY, Donna. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- KATZ, Jonathan Ned. *A invenção da heterossexualidade*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.
- KULICK, Don. "Lésbica sem humor". *Revista Dilema*, Rio de Janeiro, RJ, jul, 2008, 11-34.



- LORDE, Audre. *Zami: A New Spelling of My Name*. CA: Crossing Press, 1984.
- LUGONES, Maria. "Rumo a um feminismo descolonial". *Revista Estudos Feministas*, v. 22, n. 3, 2014, 935-952.
- NASCIMENTO, Fernanda. *Bicha (nem tão) má – LGBTs em telenovelas*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2015.
- NASCIMENTO, Fernanda. Sapatões e mídia: produções de identidade a partir de práticas de recepção. Tese (Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- PEDRO, Joana Maria. "O feminismo de 'segunda onda': corpo, prazer e trabalho". IN: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012, 238-259.
- PODMORE, Julie. "Lesbians in the Crowd: gender, sexuality and visibility along Montreal's Boul, St-Laurent". *Gender, Place and Culture*, vol. 8, n. 4, 2001, 333-355.
- POLESSO, Natália Borges. *Amora*. Porto Alegre: Não Editora, 2015.
- PORTINARI, Denise. *O discurso da homossexualidade feminina*. Brasília: Brasiliense, 1989.
- QUINALHA, Renan Honório. *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*. 2017. Tese (Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais) - Universidade de São Paulo, São Paulo.
- RICH, Adrienne. "Heterossexualidade compulsória e existência lésbica". *Bagoas*. n. 5, 2010, 17-44.
- RUBIN, Gayle. "Geologias dos estudos queer: um déjà vu mais uma vez". *Sociedade e Cultura*, v. 19, n. 2, 2016, 117-125.
- RUBIN, Gayle. *Políticas do Sexo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- SARMET, Érica. "Feminismo Lésbico". IN: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, 379-399.
- SOARES, Gilberta; SARDENBERG, Cecília. "Assumindo a lesbianidade no campo teórico feminista". In: XV Congresso Brasileiro de Sociologia: mudanças, permanências e desafios sociológicos. *Anais...*, 2011.
- WITTIG, Monique. "O pensamento hetero". IN: BUARQUE DE HOLLANDA. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, 83-92.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

Submetido em 17 de novembro de 2020 / Aceito em 07 de dezembro de 2020.

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

**“Revides infantis”:  
de quando fomos ao cinema e saímos do armário**

Vinícios Kabral Ribeiro<sup>1</sup>  
Diego Paleólogo Assunção<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ). Mestre em Cultura Visual (FAV/UFG). Graduado em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda; Relações Públicas (UFG). Professor Adjunto do curso de História da Arte - EBA/UFRJ.  
Email: [vrkabral@eba.ufrj.br](mailto:vrkabral@eba.ufrj.br)

<sup>2</sup> Estágio de Pós-doutoramento no PPGCOM, UERJ. Doutor em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ. Mestre em Letras pela PUC-Rio. Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.  
Email: [diego.paleologo@gmail.com](mailto:diego.paleologo@gmail.com)

**Resumo**

Aparecer. Dar-se a ver. Imagear. O que acontece quando a luz acende, a cortina fecha e temos que nos levantar? O que fazer ao sair da atmosfera fílmica, da espectralidade cúmplice? Retomar a vida transeunte, à deriva e à errância? Estar imerso no cinema é, também, estar fora do armário. Do cativo que criamos para nós mesmos, dos modelos que enraizamos de vida, felicidade, prazer, sexualidade. O ensaio aposta na possibilidade de ampliar nossas gramáticas eróticas e os repertórios de afetividade, a partir das experiências e audiovisualidades de pessoas fora dos marcos da heterossexualidade compulsória.

**Palavras-chave:** espectralidade transviada; cinema; sexualidades.

**Abstract**

Appear. Make ourselves visible. Visualize. What happens when the lights are turned on, the curtains are closed, and we have to get up? What to do when we must leave the filmic atmosphere and the complicit of the spectoriality? Must we resume a passerby life, adrift and wandering? Being immersed into the movies is also being out of the closet; out of the captivity that we create for ourselves, out of the rooted models of life, happiness, pleasure, and sexuality. This essay bets on the possibility of expanding our erotic grammars and affectivities repertoires from experiences and audiovisualities of people outside the framework of compulsory heterosexuality.

**Keywords:** queer spectatoriality; cinema; sexualities.



“Nada meu é hétero”

(Caetano Veloso)<sup>3</sup>

“Se quiserem saber se pedi muito  
Ou se nada pedi, nesta minha vida,  
Saiba, senhor, que sempre me perdi  
Na criança que fui, tão confundida.  
À noite ouvia vozes e regressos.  
A noite me falava sempre sempre  
Do possível de fábulas. De fadas.  
O mundo na varanda. Céu aberto.  
Castanheiras douradas. Meu espanto  
Diante das muitas falas, das risadas.  
Eu era uma criança delirante.  
Nem soube defender-me das palavras.  
Nem soube dizer das aflições, da mágoa  
De não saber dizer coisas amantes.  
O que vivia em mim, sempre calava.  
E não sou mais que a infância. Nem pretendo  
Ser outra, comedida. Ah, se soubésseis!  
Ter escolhido um mundo, este em que vivo,  
Ter rituais e gestos e lembranças.  
Viver secretamente. Em sigilo  
Permanecer aquela, esquiva e dócil.  
Querer deixar um testamento lírico  
E escutar (apesar) entre as paredes  
Um ruído inquietante de sorrisos  
Uma boca de plumas, murmurante.  
Nem sempre há de falar-vos um poeta.  
E ainda que minha voz não seja ouvida  
Um dentre vós, resguardará (por certo)  
A criança que foi. Tão confundida”  
(Hilda Hilst, 1980: 208).

<sup>3</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/premio-faz-diferenca/2018/familia-veloso-a-vencedora-do-premio-faz-diferenca-na-categoria-segundo-cadernomusica-23905350>. Acesso em: 16 de setembro de 2020.





### Eu falo com você, transviada.

Assistindo ao horário eleitoral, fui surpreendido por uma convocação assombrosa, contudo sintomática do nosso tempo. Um candidato a prefeito da cidade do Rio de Janeiro dirige-se a um eleitor conservador (fechem os olhos e imaginem essa figura cis-hétero branca masculina). Então, eu falo com você, espectadora transviada. Falo pensando em você que tem seus direitos violados, vive restrições para o acesso à educação, saneamento básico, água tratada, eletricidade e internet. Que vive em moradias precárias, insalubres, ameaçadas de despejo. Falo pensando nos meus amigos que morreram pela literal trans-lesbo-homofobia letal (ou nos seus efeitos diários) que mina a potência de agir, adoce o corpo, torna as pernas cansadas e os pensamentos desalentadores. Falo pensando nas mães pela diversidade<sup>4</sup>, em Avelino, o Pardal, pai do Lucas<sup>5</sup>. Pensando em minha avó, ao entender ao seu modo que assim sou, de nascença.

Cada vez mais tenho percebido a *homo-sensualidade* como uma dádiva, bem aos moldes de Marcel Mauss (2013). O dom, damos e recebemos com alegria. A alegria que estiliza nossas vidas, que nos conecta provisoriamente, que aplaca os apetites conservadores sobre nossos corpos. O *potlatch*, onde distribuímos entre nós a riqueza produzida pelo trabalho LGBTQIA+, desde suas tecnologias de sobrevivência às notas coloridas que imprimimos no mundo. Do entendimento que nos permite atravessar o tempo, nos apoiar e constituir uma comunidade desejante.

Penso em dois filmes, que constituem meu revide infantil: *Para Wong Foo, Obrigada por Tudo! Julie Newmar*, de Beeban Kidron (1995), e *Buddies*, de Arthur Bressan Jr. (1985). Estes dois filmes tocam em questões muito sensíveis para mim. Retomo um episódio que vivi no começo do ano, numa cachoeira na cidade do Rio de Janeiro. Foi como um filme de Claire Denis, *Sexta-feira à noite* (2002). Sai por aí, desligando o celular, num mundo esquisito. Lagoa, quiosque árabe, bike rio, *Americanas Express*, cachoeira do horto. “As bichas não são aventureiras”, ele disse. *Instagram* de nudez artística, um leonino incorrigível, não parava de falar, ao mesmo tempo reclamava que eu não falava. Moqueca de banana da terra, batata Pringles. Puxa, que larica. Nunca vi isso. Comeu uma manga inteira, escorrendo em seus pelos, juntando-se à água. Uma atmosfera à la Apichatpong.

Muitos beijos, aquele gostinho na boca, estava bom que nem consigo dizer o quanto. “Ei, seus viados, vocês querem morrer?”. Putz, homofobia hoje não. Um

<sup>4</sup> Disponível em: <https://maespeladiversidade.org.br/>. Acesso em: 30 de outubro de 2020.

<sup>5</sup> O ativista e jornalista Lucas Fortuna foi vítima de homofobia letal em 18 de novembro de 2012. Seu pai, Avelino Fortuna, segue a luta de seu filho, nossa luta. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y0mhTcyAdwY>. Acesso em: 30 de outubro de 2020.



enunciado performativo, como diria Butler (2003), que cria uma realidade. Medo de morrer. Caçados na floresta por um grupo de homens héteros. Isso é a capacidade de oprimir, dizer ao outro, no caso “nós”, que ele tem o poder sobre as nossas vidas. É uma sensação de revirar o estômago.

Então, recordo-me de Vida Boheme, Noxeema Jackson e Chi-Chi Rodriguez, em *Para Wong Foo*. Drag queens que se conectam pela expressão de gênero, mas também pela expulsão familiar e a hostilidade de um mundo cis-masculino heterossexual branco que as deseja mortas. Em uma jornada heroica, três drag queens negociam suas diferenças, as tensões raciais e migratórias. Estabelecem alianças pontuais com mulheres cis brancas do meio oeste americano e enfrentam a violência do macho cis branco hétero. O mesmo *ethos* masculinista que ainda hoje constitui a realidade de muitas famílias brasileiras, um país onde o feminicídio e transhomofobia são epidemias.

E onde penso em *Buddies*, quando Robert diz a David que ser expulso de casa é como a imagem de um filme antigo, quando a criança é abandonada em uma noite escura, em plena tempestade. Muitas de nós, se não foram expulsas de casa, fomos expulsas simbolicamente. Apartadas do convívio familiar, isoladas, interrogadas, obrigadas a frequentar religiões que nos machucam, não nos acolhem ou a fazer terapias de reversão. Quebram nossas asinhas, como disse Pedro Lemebel<sup>6</sup>. Refazer as asas é uma das potências do cinema. Nas brechas, nas ranhuras, nos palimpsestos, vamos colando os caquinhos, criamos um mosaico de vida e possibilidades.

Partimos para jornadas íntimas, verdadeiros *road movies* mentais, onde abandonamos as clausuras da cissexogeneridade compulsória. Em modo de fuga, percorrendo vasto mundo, entendemo-nos, tornamo-nos entendidas. O cinema nos faz mais entendidas, espertas, safas. Robert, em *Buddies*, pergunta a David sobre como ele percebeu que era gay. David acha a pergunta invasiva, mas acaba se descontraindo quando Robert relembra que para ele foi aos 9 anos, ao ver um rapaz mais velho que trabalhava próximo de sua casa. Eu achava que era um privilégio cis-heterossexual não precisar responder quando a pessoa se percebeu cis-heterossexual. Mas retomando a ideia do dom, da dádiva, recordo que algum sinal estava ali, com Vida, Noxeema e Chi Chi. Eu não viveria, como nas palavras de Ida, de *Problemas Femenos* (John Waters, 1974), um mundo entediante heterossexual.

Não sei se descobri ser entendida ao ver *Para Wong Foo*, mas confesso que é bem estimulante imaginar Ru Paul ao som de Cindy Lauper, abrindo os portais para

---

<sup>6</sup> Falo por minha diferença, poema de 1986.



outros mundos. Como Beeban Kidron<sup>7</sup> nos diz: somos contadoras de histórias crônicas. Arrisco dizer que mais que contadoras, somos colecionadoras, coletoras e recicladoras de histórias. Uma certa experiência espectral transviada não nos salva ou nos redime, mas nos encoraja. Ela nos traz até aqui, um espaço onde não somos apenas pesquisadoras interessadas no campo do audiovisual, mas interessadas também em ouvir/falar com/dos/por nossos corpos. É como Robert, em *Buddies*, que sonha em sair do hospital e ir solitário a Washington marchar com um cartaz para que o governo dos Estados Unidos da América libere recursos para as pesquisas e tratamentos de HIV/AIDS. Nós, no tecido familiar que costuramos, também empunhamos cartazes, mas não silenciosas.

Aliás, não é de hoje que o silêncio foi rompido. Sim, fomos soterradas em muitos momentos. Nossos arquivos podem ter desaparecidos, dispersados, queimados, ignorados. Mas somos escavadoras, como nos disse Gayle Rubin (2017). Partilhamos, retomamos, rememoramos vidas singulares. Pensar nestes termos não é anular as diferenças ou sonhar com simetrias. Ao contrário, observar como, de modos tão distintos, com nossos marcadores sociais da diferença, podemos encontrar pontos de inflexão.

Nossas imagens, nossas memórias nos convocam e proclamam: somos uma potência estética. No horror midiático em que estamos mergulhados, as visualidades do cinema operam como um azougue, uma proposta e um convite a acreditar no mundo, nos demorar nas paisagens afetivas e olhar para os nossos arquivos pessoais, revisá-los e trazer à tona o invisível. É o gesto de viver a vida em seu mais puro acontecimento, no seu desdobrar ora suave, ora abrupto. Estamos além, no futuro.

Voltando em 2018: véspera de eleição presidencial e SOCINE em Goiânia. Depois de percorrer alguns bares, tomamos a saideira ao lado do hotel que hospedou a maior parte das participantes. Na calçada, um carro parou e a motorista pediu informações, não sabíamos indicar. As ocupantes do veículo perguntaram de onde éramos, achamos difícil responder, éramos muitas, de muitos lugares. Então, no inesperado da madrugada, a condutora profetizou: Vamos ser gay pra sempre! É sobre isso.

---

<sup>7</sup> Disponível em: [https://www.ted.com/talks/beeban\\_kidron\\_the\\_shared\\_wonder\\_of\\_film?language=pt-br](https://www.ted.com/talks/beeban_kidron_the_shared_wonder_of_film?language=pt-br). Acesso em: 29 de outubro de 2020.

**Atenda  
ou morra**

é um telefone que toca  
na noite  
antes do filme

*what's your favorite scary movie?*<sup>8</sup>

não haveria libélula ou louva-deus  
que não matasse todos os homens  
e no lastro de corpos decepados  
o que irá nascer?

como se o meu maxilar  
e meus dentes  
não dessem conta

Tudo continua com um sonho.

Despertar, abrir ou não os olhos, abrir os olhos.

Ela me contou assim, por mensagem mesmo, escrevendo que era uma história verdade – uma expressão meio oximorônica, em suas próprias palavras:

Estávamos passeando em uma cidade histórica, passávamos por parque e cemitério, até encontrar uma charanga e um povo fazendo carnaval. Mas e a COVID, a gente se perguntava. E os foliões, bêbados, suados e felizes cantavam: ~~acabou~~. Aí uma frase veio no meu ouvido e eu despertei meio de supetão, com medo de acordar Alê. A frase era assim: “Todo ato de ciência é um ato de barbárie. Cada pesquisa, cada artigo é uma ação violenta. Resta saber contra quem”.<sup>9</sup>

Eu tenho sonhado com animais, sonho muito  
com animais

meus sonhos são lineares e estranhos, estranhamente realistas, como um banho ou um passeio.

<sup>8</sup> Qual seu filme de terror favorito? Tradução nossa. Referência ao filme *Pânico*, de Wes Craven, 1996.

<sup>9</sup> Sonho de Ramayana Lira, enviado por mensagem na manhã do dia 24 de outubro de 2020.



São animais gigantes, animais que deslizam pela água ou nadam no ar, no espaço, sobre a minha cabeça ou sob meu pés.

*“não confunda minha bondade com fraqueza”<sup>10</sup>*

Fechem os olhos, apenas por um instante. Convoquem o cheiro da terra úmida depois de uma chuva, o apagado perfume de madeira queimada. Ou ainda, quem sabe, os odores esmaecidos de um abandonado parque de diversões, pipoca doce, caramelo, essas coisas.

Imaginem uma imensa cúpula, uma redoma geodésica, uma tenda – primeiro a estrutura, como um esqueleto, em seguida as placas-pele de algum material opaco cobrindo tudo. Lá dentro, sentada nesse chão de terra, você (ou eu) – uma espectadora aguardando algo começar. Um filme. Uma experiência. Um choque.

Escuro e frio.

Aparece, cintila, uma primeira imagem em uma das placas, da pele (tela-pele como prótese<sup>11</sup>).

Que imagem é essa? Seus olhos se ajustam.

É o fragmento de um –

Enquanto você tenta decifrar, mesmo que já saiba, outra imagem aparece.

E mais outra. Como vagalumes. Elas piscam, *tremeluzem*, algumas se movem, desaparecem. Siderada/o ali dentro, o corpo que vê: eu, você, muitas. São imagens que reconhecemos, algumas, com facilidade e alegria; outras, com recusa e tristeza – ou ódio. São cenas, fragmentos, pedaços de coisas que assistimos e que nos marcaram.

Imagens deixam cicatrizes.

Nesse cinema transcendental, você percebe que as imagens não surgem como vagalumes sobreviventes, mas sim como uma criatura aquática que leva o nome de *Melanocetus* – aquele peixe que habita o presente das profundezas abissais dos oceanos e que carrega em sua cabeça uma pequena luminescência fantasmagórica.

Esse peixe pisca a luz para atrair suas presas. É um/a predador/a.

<sup>10</sup> Trecho de uma música. Se não me engano, já utilizei em outro texto. Conheci através da música *4 5 seconds*, com Rihanna, Kanye West e Paul McCartney. Há uma outra canção que leva o título *Don't take my kindness for weakness*, de 1979, do grupo *Soul Children*.

<sup>11</sup> Susan Buck-Morss, *A tela do cinema como prótese de percepção*.



Você, eu e quem mais quiser, percebemos que as imagens são como criaturas/entidades que nos seduzem e, atraídos por suas luminescências, somos engolidos, tragados, devorados para mais fundo – para reinos de estranhezas fabulosas.

Meu nome verdadeiro é caixão enterro  
Cemitério defunto cadáver  
Esqueleto humano asilo de velhos  
Hospital de tudo quanto é doença  
Hospício  
Mundo dos bichos e dos animais  
Os animais: dinossauro camelo onça  
Tigre leão dinossauro  
Macacos girafas tartarugas  
Reino dos bichos e dos animais é o meu nome  
Jardim Zoológico Quinta da Boa Vista  
Um verdadeiro jardim zoológico  
Quinta da Boa Vista  
(Stela do Patrocínio, *Reino dos bichos e dos animais*)

### **BOTANDO O MUNDO INTEIRO PRA GOZAR E SEM GOZO NENHUM<sup>12</sup>**

Não estamos mais em uma cúpula geodésica e sim flutuando nas profundezas líquidas/aquosas de mundos desconhecidos. Toques gelatinosos, ásperos, escorregadios, úmidos, tudo como uma língua, escamas, corpos translúcidos, sal. Desejos desgovernados, desordenados.

Mas um contradiscurso *queer* potente em áreas tão diversificadas quanto a biologia evolutiva, produções artísticas de vanguarda, longas-metragens de animação e filmes de terror expurga as forças resistentes da heterossexualidade e as recoloca em um universo improvável, mas persistentemente queer. (HALBERSTAM, 2020: 66).

Não me interessa mais interpretar (*ir contra a interpretação?*)<sup>13</sup> o filme, e sim deixar que as imagens me comam. O reino das imagens é um oceano; um ecossistema terrível e fantástico.

*Imagens* são monstruosidades: fazem *ver*, fazem *fazer*, re\_velam; assim como monstros, são fabricações, fabulações, montagens, estranhamentos (re)animados que adquirem vidas.

<sup>12</sup> Stela do Patrocínio, *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2001.

<sup>13</sup> Susan Sontag, *Contra Interpretação*.





Atravessado esse corpo do *Melanocetus*, estamos em outros reinos. Lá (aqui, onde?) não há imposições compulsórias de regimes binários de gênero e sexualidades. Imagens não são, se isso faz algum sentido, heterossexuais, mas no trânsito entre *imagem* e *olhar*, no espaço no qual a expectativa irrompe, elas podem assumir e/ou performar pluralidades, estados híbridos, mistos.

#### Trecho de uma notícia

*Aparentemente delicadas e belas, as libélulas podem ser os caçadores mais brutalmente eficazes do reino animal, sugere uma pesquisa americana. Quando saem para se alimentar de outros insetos voadores, as libélulas conseguem arrebatá-los os seus alvos no ar em mais de 95% das vezes. Eles vão rasgar a presa e esmagá-la como uma bola, e mastigar, mastigar e mastigá-la (...) as libélulas têm um apetite interminável.*

#### Fim do trecho da notícia<sup>14</sup>

Assim como libélulas, *espectadoras não conformadas* às normas heterodoxas rasgam as imagens no ar, as esmagam, as devoram, as transformam; desorganizam forma e conteúdo; interceptamos as imagens, as cortamos, reviramos num contrafluxo, num curto-circuito, num apocalipse/revelação.

E as borboletas estão invadindo  
Os apartamentos, cinemas e bares  
Esgotos e rios e lagos e mares  
Em um rodópio de arrepiar  
Derrubam janelas e portas de vidro  
Escadas rolantes e nas chaminés  
Se sentam e pousam em meio à fumaça  
De um arco-íris se sabe o que é  
(Zé Ramalho, Alceu Valença, *A Dança das Borboletas*)<sup>15</sup>

#### Eu queria guardar os fantasmas incandescentes em vidros

Outro dia estava folheando umas revistas que encontrei. Eram revistas da década de 60, grandes e com uma impressão impecável, páginas brilhantes e imagens perfeitas. *Esquire*, era o título da publicação. O subtítulo, bem abaixo do nome, em elegante fonte manuscrita, dizia “*the magazine for men*”<sup>16</sup>. Página após página de reportagens, entrevistas, ensaios fotográficos e propagandas voltadas ao “público masculino”.

<sup>14</sup> Disponível em <https://oglobo.globo.com/sociedade/ciencia/libelulas-estao-entre-predadores-mais-vorazes-da-natureza-8005066>. Acesso em: 30 de outubro de 2020.

<sup>15</sup> Canção composta por Zé Ramalho e Alceu Valença; no álbum Zé Ramalho, 1978.

<sup>16</sup> “A revista para homens” - tradução nossa.



Seria possível, claro, um longo estudo acadêmico sobre essa publicação, sobre a construção e manutenção ordenada dos desejos, do comportamento, do consumo. Mas, como diz Vini, isso é cansativo e já foi exaustivamente feito. Sabemos o que vamos encontrar ali: um extenso compêndio de misoginia, homofobia, padronizações e masculinidades entediadas.

Dei-me ao trabalho, durante alguns minutos, de recortar alguns desses homens – sempre, obviamente, brancos, bem-sucedidos e esbeltos - arrumá-los sobre duas folhas de papel, deitar essas folhas com esses homens sobre uma cama de gravetos e bolas de papel amassado e queimar. “*Dei-me ao trabalho*” porque, enquanto recortava, sem me preocupar com os detalhes, pensava: *pra quê? Quem vai ver isso? Que diferença isso vai fazer?* Mas é sobre continuar cortando.

Estou fazendo esse movimento para mim, estou fazendo esse ritual aqui, fisicamente sozinho, mas conectado com tantas outras, eu tô fazendo e há momentos nos quais apenas podemos ir fazendo. De alguns homens de papel eu recortei a cabeça fora; de outros, um pé, a mão... juntei tudo ali e queimei. E isso aqui, esse gesto que seja, esse “trabalho”, abre para alguns espaços que preciso modular.<sup>17</sup>

É queimar as imagens de um regime político, ético, estético, que se enraíza pelas entranhas do mundo há muito tempo. *Nunca mais*, diz o corvo *queer* de Edgar Allan Poe, *nunca mais* a heterossexualidade compulsória, nunca mais o mundo que colapsa, anuncia uma ecologia assombrada, perturbadora e estranha.

Queimar. *Queimar*. Incendiado, acendido por dentro por Adriana Azevedo, Vinícios Ribeiro, Alessandra Brandão, Ramayana Lira. Tantos filmes nos quais as pessoas queimam tudo, *Carrie, queimar até o chão*, só restam as cinzas, cremar o corpo, salgar a terra, impedir que nasça mais coisas ali, *queimarei minha casa até o chão*, Cersei explode o Septo de Baelor<sup>18</sup> com todos dentro, queimar para não deixar vestígios de um modelo; ruínas, ruínas.

*Fênix.*

*(são tantas encarnações)*

O que surge nessas ruínas? Os vestígios, os fragmentos, os restos. Um pedaço que se torna toda uma história e já não me importa se é verdade ou não. Foi ali que eu peguei no pau de um homem pela primeira vez e agora, ali, é um templo neopentecostal. E ao lado, grudada ao lado, literalmente, parede com parede, com um letreiro neon, uma sexshop. O outro cinema também virou um templo.

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/diegopale980/>. Acesso em: 30 de outubro de 2020.

<sup>18</sup> Game of Thrones, HBO. Sexta temporada, 2017. Cersei Lannister (Lena Headey) leva a cabo o plano de explodir, no dia do seu julgamento, o Septo – uma igreja – com todos os seus inimigos dentro.



Mas não me importo, porque virá um meteoro, redemoinhos de fogo, uma tsunami e destruir tudo. Há pouco tempo viralizou uma notícia de um bíblia que permaneceu intacta durante um incêndio que destruiu uma casa em Pato Branco. Um dos melhores comentários irônicos, em meme, foi algo do tipo “ainda bem que só a casa toda queimou”.<sup>19</sup>

Pedro funda a Igreja sobre uma pedra.

*Fundamento em pedra.*

*Nossos corpos recebem as pedras.*

*Encontrar pedras. Geologia. Arquitetura.*

Agora temos que aprender a construir nossas casas no ar.

O outro movimento é a construção. Falamos em construir mundos.

Construir. Inventar.

Vou guardar as cinzas. Vou guardar os fantasmas.

A selvageria tem me interessado mais. Penso nas hibridações selvagens, desorganizadas, desordenadas, nos momentos de afundamentos, nos quais expandimos nossas animalidades.

Lembro dos meus pais e do quarto do casal – aquele foucaultiano. Do lado do meu pai, na mesinha de cabeceira, na parte de baixo, revistas *Playboy*<sup>20</sup>. Esse incentivo visual compulsório pela heterossexualidade e depois dizem que é “natural”. Mais do que incentivo, nos empurram para esse abismo e nós que lutemos.

Ou você sente desejo por isso ou você é um/a *freak* – estranho, bizarro, doente.

Lá nos concretos ou concretudes desse regime encontramos as pistas, os vestígios, as ruínas de quem veio antes, de quem veio depois; ouvimos, escutamos os chamados e somos levados por vozes, fantasmas, criaturas-coisas visíveis e invisíveis, *Melanocetus*, aos vales, oceanos, florestas, casas e abrigos.

A cidade branca cis\_heterossexual *will burn/vai queimar. Está queimando/Is burning*. Talvez não reste nem os vales nem as florestas nem o espaço; talvez a água do mar esteja muito revoltada e não permita habitações; talvez as águas dos rios e lagos estejam muito quentes e ácidas e habitadas por bactérias que devoram o cérebro humano.

Talvez.

<sup>19</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sorocaba-jundiai/noticia/2020/10/10/nao-acreditei-quando-vi-diz-dono-de-editora-de-biblia-que-ficou-intacta-em-incendio.ghtml>. Acesso em: 30 de outubro de 2020.

<sup>20</sup> No Brasil, a *Playboy* foi publicada pela editora Abril de 1975 até 2017.



### Inventar

Ou quem sabe o que? Ecologia estranha, bicha, kuir cuir queer, negra, trans, sapatão, indígena, feminista, não-binária. As monstruosidades irão destruir esse mundo e fertilizar/fecundar outros. A tela-pele inventa isso o tempo todo: *Mothra*, uma gigante mariposa divina; as dinossauras de *Jurassic Park*; monstros *queer* do espaço sideral; a multidão kuir de criaturas das florestas, matas, cerrados e águas brasileiras – como na música do Secos e Molhados, *O Vira*:

Bailam corujas e pirilampos  
 Entre os sacis e as fadas  
 E lá no fundo azul, na noite da floresta  
 A lua iluminou a dança, a roda, a festa  
 Vira, vira, vira  
 Vira, vira, vira homem, vira, vira  
 Vira, vira, lobisomen  
 Vira, vira, vira  
 Vira, vira, vira homem, vira, vira<sup>21</sup>

### Revides Infantis

A imagem já está formada, antes mesmo de raça, gênero e sexo. Onde desamarrotamos a pele das bichas pretas? (ANDREY RODRIGUES CHAGAS, 2018)

"Bicha" (ou bixa, no internetês, como aponta o minidicionário do *Guia GLS São Paulo*) ainda é uma palavra ofensiva. Nunca fale. Nunca escreva. Oficialmente. O risco de reprovação é imenso. Mas "bicha malvada" é uma expressão diferente. Praguejar contra esse tipo de personagem parece ser mais aceito no meio social. Não só pela diversão perversa do veneno destilado, mas porque, num mundo em que todos posam de certinhos, parece existir ainda uma necessidade de figuras que façam o circo pegar fogo, que provoquem reações extremas ou expressem a raiva, a fúria, o ódio e também os preconceitos coletivos.

Engana-se quem se coloca fora dessa classificação. "Bicha malvada" é um estado de espírito, de porco, péssimo, diga-se. Mas todos têm seus surtos de "xoxopatia", neologismo

<sup>21</sup> Canção composta por João Ricardo e Luhli, no primeiro álbum do Secos e Molhados, em 1973. A formação da banda, nesse período, era composta por João Ricardo, Ney Matogrosso e Gérson Conrad.



para aquela tendência de xoxar em excesso, de criticar deus e o mundo, com requintes de crueldade, em uma vontade histórica de provocar polêmicas, destruir reputações ou opiniões sacralizadas pelo senso comum. O gay xoxopata gosta também de encarnar vilãs de novelas e filmes, imita risadas de bruxas e, em sua mente meio perturbada, planeja tramas de vingança e revides infantis.

É fácil simplificar esse desejo de fazer o mal gratuitamente com o discurso de que tudo é fruto da insegurança, do estigma de vítima discriminada pela sociedade ou de falhas de educação ou falta de caráter. No longo e tortuoso processo de aceitação da homossexualidade, há realmente um instante de muita energia negativa acumulada, um ódio contra tudo e contra todos pela censura social de ser visto como gay, marginalizado. Mas a "bicha malvada" é algo mais carnavalesco, do sonho de ser uma diva mimada, de quem tudo se perdoa, afinal, é considerada uma existência singular, um talento nato. Será?

Do norte ao sul do país, dos ricos aos pobres, dos letrados aos analfabetos, existem códigos em comum na prática de apontar defeitos nos outros, de ridicularizar e avacalhar, de até causar o mal e a dor para obter alívio psíquico ou prazer momentâneo de se sentir em posição superior. Haja amargura, inveja, rancor e recalque.

"Acorda, Alice" é o que uma bicha malvada costuma dizer para o seu perfil antagônico. No mundo da xoxopatia, tudo é um enredo de Gilberto Braga. Não há espaço para ingenuidade nem romantismo. Tudo é movido pela ambição, pelo interesse financeiro, pelo "vale tudo", pela ética da escrotidão.<sup>22</sup> (RIPARDO, 2010).

<sup>22</sup> <https://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/788831-confira-o-pequeno-manual-da-bicha-malvada.shtml>. Acesso em: 30 de outubro de 2020.



Fale, leia e aprenda com as bichas. Sabedoria de outras rotas, navegações por outros mares. A bicha é uma tecnologia, um inventário de habilidades para desenhar outros mundos fora dos marcos da heterossexualidade compulsória (RICH, 2012). Não concordamos com o texto acima, publicado pela *Folha*, exceto ao aventar a possibilidade de sermos existências singulares: somos!



**Figura 1:** Ato-intervenção “Noite estranha: Cuidado, Convivência, Agência”. Concebido por Gabe Passareli, Marta Supernova, Clarissa Ribeiro e Lorrán Dias, em diálogo com a vida, obra e poética de Matheusa Passareli. Fonte: Registro doméstico de Vinícios Ribeiro.

Somos bichas amadas. Cuidado com as bixas (Figura 1)<sup>23</sup>, parte do Ato-intervenção *Noite estranha: Cuidado, Convivência, Agência*, que estava no Parque Lage, à época da exposição *Queermuseu*. Entre bichas tecemos o cuidado, a cura e a reparação. Revertemos as imagens dolorosas, limpamos as feridas e tornamo-nos crianças<sup>24</sup>. A bicha é uma mediação entre mundos. Uma trama coletiva, uma perspectiva, uma navegação no mar revolto da história. Parafraseando Guimarães Rosa, a bicha é “um mutirão de todos, por todos remexida e temperada”.<sup>25</sup> Mas nesses “todos” não cabem “todos”, apenas as entendidas. Se supostamente a capa de *O Pasquim* (Figura 02)<sup>26</sup> é que nacionalizou o termo bicha, tomamos a tentativa de ofensa

<sup>23</sup> *Noite estranha: Cuidado, Convivência, Agência*: Ato-intervenção concebido por Gabe Passareli, Marta Supernova, Clarissa Ribeiro e Lorrán Dias, em diálogo com a vida, obra e poética de Matheusa Passareli. Disponível em: <http://despina.org/noite-estranha-cuidado-convivencia-agencia/>. Acesso em: 17 de novembro de 2020.

<sup>24</sup> Ver o dossiê “Tornar-nos Crianças: Auto/etnografias, cuidados e reparações” <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/11028>. Acesso em: 30 de outubro de 2020.

<sup>25</sup> “Porque a vida é um mutirão de todos, por todos remexida e temperada”. Guimarães Rosa (Grande Sertão: Veredas).

<sup>26</sup> James Green (2003), a partir do Historiador José Luiz Braga, relembra que foi o jornal *O Pasquim* responsável pela popularização da palavra bicha, nacionalmente, como sinônimo de homossexualidade.



das mãos do macho e devolvemos a alegria. Somos herdeiras de Madame Satã, escolhemos ser/viver: “gostei mais de ser bicha, e por isso fui bicha”.<sup>27</sup>



**Figura 2:** Capa de O Pasquim com a chamada: “Todo paulista [que não gosta de mulher] é bicha”.

Fonte: [https://webmanario.files.wordpress.com/2010/07/pasquim\\_capa.jpg](https://webmanario.files.wordpress.com/2010/07/pasquim_capa.jpg).

Acessado: 30 de outubro de 2020.

Nossos revides infantis passam por recusar a misoginia e declarar o nosso amor às mulheres trans e cis, nos reconciliarmos com nossas figuras maternas. Estamos tramando, mas nosso plano é nos aliar ao fim do patriarcado, ao antirracismo e a toda estrutura de dominação que retira o poder dos corpos não-heterossexuais, não-cis, não-machos, não-brancos. Seguir a receita de Sandra de Sá e fazer um picadinho de machos. Neste ensaio, novamente metamorfoseando-nos em borboletas, a fim de opor-nos à fissura hétero em nos catalogar, massacrar, rir e debochar. Pegamos as imagens que visam estereotipar e as estilizamos. Recortamos delas o que sobra ou não nos interessa. Habitamos as lacunas e nelas promovemos a fantasia. Como no poema de Hilda Hist, que abre o texto, é: “viver secretamente. Em sigilo”. O sigilo não como oposição ao orgulho e a expressão livre das nossas sexualidades. Mas como um

<sup>27</sup> Frase de Madame Satã, retirada do artigo acima, de James Green.





segredo poderoso que guardamos entre nós: viver feliz em um mundo que nos quer mortas.

Por fim, não é possível inventariar um manual da bicha (mesmo no binarismo boa ou malvada, do texto da *Folha*), pois nossos corpos transbordam classificações e taxinomias do delírio heterossexual. Somos um processo, uma metamorfose, um renascer sobre ruínas, feito de cinzas com o armário que queimamos e das películas que habitamos!

### Referências Bibliográficas

AZEVEDO, Adriana; ASSUNÇÃO, Diego; RIBEIRO, Vinícios. Tornar-nos Crianças: Auto/etnografias, cuidados e reparações. In: REBEH V.3 N.9 (2020). Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/issue/view/626>. Acesso: 30 de outubro de 2020.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

CHAGAS, Andrey Rodrigues. "Quem chora pelas bichas? As marcas queimadas a ferro na pele-corpo de bichas pretas". Trabalho apresentado no III Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica, realizado entre os dias 19 e 21 de setembro de 2018, Belém/PA. Disponível em: <http://www.eavaam.com.br/anais/anais/2018/gt14/74.pdf>. Acessado: 07 de fevereiro de 2021.

GREEN, James. "O Pasquim e Madame Satã, a 'rainha' negra da boemia brasileira". In: *Topoi*. V. 4, n. 7, jul.-dez. 2003, pp. 201-221. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/topoi/v4n7/2237-101X-topoi-4-07-00201.pdf>. Acessado: 30 de outubro de 2020.

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Recife: Cepe, 2020.

HIST, Hilda. *Poesia: 1959-1979*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1980.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

RICH, Adrienne. "Heterossexualidade compulsória e existência lésbica". In: *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 4, n. 05, 27 nov. 2012.

RUBIN, Gayle. "Geologias dos estudos queer: um déjà vu mais uma vez". In: *Sociedade e Cultura*, 19(2), 2017. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fcs/article/view/48676>. Acessado: 30 de outubro de 2020.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2020.

Submetido em 15 de setembro de 2020 / Aceito em 25 de janeiro de 2021.



***Bodylands* para além da in/visibilidade lésbica no cinema:  
brincando com água<sup>1</sup>**

Alessandra Brandão<sup>2</sup>  
Ramayana Lira de Sousa<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Esse artigo parte de discussões iniciadas no Encontro da Socine de 2019, quando uma das autoras apresentou o trabalho intitulado “Bodylands: o entre-lugar da lésbica no cinema”.

<sup>2</sup> Professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit), do Programa de Pós-Graduação em Letras/Inglês (PPGI) e do Curso de Cinema da UFSC.

Email: [alessandra.b73@gmail.com](mailto:alessandra.b73@gmail.com)

<sup>3</sup> Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências (PPGCL) e do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Email: [ramayana.lira@gmail.com](mailto:ramayana.lira@gmail.com)

**Resumo**

Esse é um texto que esboça, na deriva e provisoriedade do gesto ensaístico, modos de pensar as existências lésbicas no cinema para além de uma compreensão da problemática da in/visibilidade como algo restrito ao olhar, à representação ou representatividade. Buscamos acentuar o desejo lésbico naquilo que ativa outros sentidos na paisagem audiovisual, que chamamos de *bodyland*, e que diz respeito às dinâmicas entre o corpo da personagem lésbica, o corpo do filme e o corpo da espectadora. Um espaço sensível, político e háptico que experimentamos, nesse texto, a partir de uma perspectiva *ex-ótica* da imagem em movimento, tateando algumas obras recentes à procura de outros sentidos muitas vezes metaforizados e intensificados pelas formas fluidas da água e do fogo. Nesse artigo, trataremos especificamente das dinâmicas da água para pensar o desejo lésbico no cinema.

**Palavras-chave:** *Bodylands*; desejo lésbico; água.

**Abstract**

This text sketches, following the drifting and provisory nature of the essay genre, modes of thinking lesbian existence in the cinema beyond the understanding of the issue of in/visibility as something restricted to the gaze and representation (either as portrayal and as proxy). We aim at stressing lesbian desire in that which activates the other senses in the audiovisual landscape, which we call *bodyland*, and that concerns the dynamics between the lesbian character's body, the body of the film and the spectator's body. A sensible, political and haptic space that we experiment, in this article, from the 'ex-otic' perspective of the moving image, fumbling our way through recent films in searching for these other senses often turned into metaphors and intensified by the semantics of water and fire. In this article we deal with the dynamics of water in order to reflect upon lesbian desire in cinema.

**Keywords:** *Bodylands*; lesbian desire; water.



If you were made of water,  
your voice a roaring, foaming waterfall,  
your arms a whirlpool spinning me around,  
your breast a deep, dark lake nursing the drowned,  
your mouth an ocean, waves torn from your breath,  
if you were water, if you were made of water, yes, yes.<sup>4</sup>

(“Answer”, de Carol Ann Duffy)

### Notas sobre o problema da in/visibilidade e o desejo de superá-lo

Fay, uma lésbica negra idosa, anos depois de perder sua companheira, Ruby, tem sua casa invadida por quatro homens. Algo estranho acontece durante a invasão: os homens parecem não vê-la, ignorando completamente que ela está armada e pronta para se defender. Invisível aos olhos dos invasores, Fay os mata. A polícia chega ao local do crime. Os policiais também não vêem Fay. Depois dessa noite fatídica, Fay se dá conta de que é invisível para algumas pessoas: “absolutamente nenhum homem pode vê-la. Mas algumas mulheres, especialmente aquelas em seu círculo, conseguem enxergá-la. Contudo, algumas mulheres também não podem vê-la<sup>5</sup>” (LOUISE, 1990: 38). Essa é a premissa do conto “The invisible woman”, fantasia política escrita por Vivienne Louise. Velha, negra e lésbica, Fay se descobre invisível. Para divisá-la é preciso um certo conhecimento específico, é necessário ser parte de “seu círculo”. Ignorada por prestadores de serviço e por servidores do estado, Fay, no entanto, logo descobre que a invisibilidade traz consigo um potencial libertador pois não há testemunha para suas pequenas transgressões, como os furtos ocasionais à mercearia da vizinhança. No conto de Louise, a invisibilidade da lésbica é carregada de ambiguidade, oscilando entre a perda de direitos (a recusa dos policiais em reconhecê-la como sujeito) e a abertura de possibilidade para trânsitos e ações impossíveis para quem é vista pela lei.

É indubitável que a in/visibilidade de Fay se agudiza no entrelaçamento da sexualidade com a raça<sup>6</sup> e também a idade. As opressões, afinal, “não operam em

<sup>4</sup> Se você fosse feita de água, / sua voz uma cachoeira que urra e espuma, / seus braços um redemoinho a me girar, / seus seios um lago profundo e escuro que acolhe as afogadas, / sua boca um oceano, ondas arrancadas de sua respiração, / se você fosse a água, se você fosse feita de água, sim, sim. (Tradução nossa)

<sup>5</sup> No original: “*Absolutely no man can see her. But some women, especially in her types of circles, can see her. However, some women can't see her either.*”

<sup>6</sup> No filme *La femme invisible* (2010), a diretora camaronense Pascale Obolo acompanha a perambulação de uma jovem mulher negra pelas ruas de Paris em busca de uma imagem de sua comunidade de semelhantes. “Eu sou uma mulher invisível feita das minorias visíveis” é o que assevera a voz *over* da personagem narradora. O filme lida, portanto, com essa partilha do sensível de um ponto de vista racial e de gênero, mobilizado por um pensamento de ordem decolonial ao complexificar a herança de um passado colonialista na produção e reprodução da invisibilidade da mulher negra no contexto ocidental



singularidade; elas se entrecruzam” (KILOMBA, 2019: 98). É nesse sentido que não podemos deixar de notar que a sexualidade de Fay e sua existência como mulher negra —e idosa— se complementam de forma inseparável na ativação dos dispositivos e práticas sociais que a tornam invisível para algumas pessoas —inclusive outras mulheres!— em seu universo diegético. De modo semelhante, a escritora lésbica chicana, Glória Anzaldúa, também chama a atenção para o jogo de in/visibilidade que existe em relação à mulher indígena: “Eu sou visível —veja esse rosto indígena— mas sou também invisível. Eu tanto os deixo cegos com meu nariz adunco quanto eu sou o seu ponto cego. Mas eu existo. Nós existimos.”<sup>7</sup> (2007: 108). Esse é o ponto cego das existências —racializadas, trans, gordas, viadas, sapatão, de pessoas com deficiência—, que vão se acumulando nas margens e acabam por abrir atalhos, ou sulcos na terra, distribuindo o curso das águas e criando outras trajetórias possíveis, como igarapés, que levam vida a outras porções de terra.

Essa discussão em torno da in/visibilidade lésbica<sup>8</sup> não se encerra na questão da representação ou da representatividade. Amy Villarejo (2003: 14) coloca-se criticamente diante do que ela chama do “senso comum”<sup>9</sup> da visibilidade que preconizaria que “ao aparecermos, nós pertencemos”. Nessa lógica, retratar a experiência lésbica promoveria a presença na esfera pública. Villarejo, no entanto, e não sem razão, questiona a subsunção da representação à representatividade, pois “a demanda para tornar as lésbicas visíveis, seja como munição para campanhas anti-homofobia, seja como figuras para a identificação, torna a lésbica estática, transforma a lésbica em (uma) imagem e obstrui o questionamento da lésbica no contexto” (VILLAREJO, 2003: 6-7)<sup>10</sup>. Em suma, “o que a visibilidade não leva em conta é a mobilidade” (VILLAREJO, 2003: 14)<sup>11</sup>. Para nós, portanto, a in/visibilidade lésbica diz respeito a uma política que reivindica a consciência, percepção e compreensão de que existem outros modos de vida outros corpos e desejos que se mobilizam e deslizam de

até a contemporaneidade. Para uma discussão mais detida na política do filme de Obolo, sugerimos a leitura de “Mulheres de imagem: reflexões sobre o cinema africano no feminino”, de Janaína Oliveira (2019).

<sup>7</sup> No original: “*I am visible —see this Indian face— yet I am also invisible. I both blind them with my beak nose and am their blind spot. But I exist. We exist.*”

<sup>8</sup> No artigo “A in/visibilidade lésbica no cinema” (2019) fizemos um primeiro movimento de mapear e problematizar essa questão, no recorte panorâmico dos cinemas mundiais, a partir da presença/ausência da lésbica nas imagens e o que habita esse intervalo entre estar e não estar no filme. Retomaremos esse ponto mais adiante.

<sup>9</sup> No original: “*common sense of visibility.*”

<sup>10</sup> No original: “*The demand to make lesbians visible, whether as ammunition for anti-homophobic campaigns or as figures for identification, renders lesbian static, makes lesbian into (an) image, and forestalls any examination of lesbian within context.*”

<sup>11</sup> No original: “*What visibility misses, in other words, is mobility.*”



forma insubmissa para além do domínio cisheteropatriarcal e suas operações de controle através de e para fora das imagens.

Na contramão de uma lógica paralisante, também ressaltamos que onde há a imagem da mulher, a mulher falta, posto que não é possível uniformizar ou imobilizar sua existência, que é diversa e se constitui das mais variadas experiências, sendo também atravessada por múltiplos marcadores sociais que podem assumir diferentes formas de opressão (capacitistas, raciais, étnicas, culturais, de classe, entre outras). Assim como não é possível reduzir a mulher a um corpo biológico, categorizado sob uma lógica binária, sem com isso implodir toda a potência de corpos, desejos e subjetividades —*trans* e não-binárias, por exemplo— que se identificam com(o) mulheres e/ou como lésbicas (e outras denominações aproximadas e equivalentes). Qualquer tentativa de separabilidade das experiências construídas e vividas por mulheres —em suas várias formas de ser e estar no mundo— fatalmente incorreria em reduções que reproduziriam os mecanismos de invisibilidade que tentamos problematizar. A obsessão com a pureza (a separabilidade), afinal, está conceitualmente atrelada à ideia de controle (LUGONES, 2003: 129) e, conseqüentemente, de poder. Ao lado do questionamento de Lugones cabe, também, a provocação de María Galindo, para quem, mesmo as identidades que aparecem como discurso contra-hegemônico, incluindo a identidade lésbica, são passíveis de cooptação pela ordem neoliberal, na medida em que seguem o que chama de um “roteiro oficial” de demandas por direitos que acabam por reduzir as diferenças dentro dos grupos (2013: 67).

É possível compreender a política da in/visibilidade, em um primeiro momento, do ponto de vista da *ocupação* das imagens como um movimento necessário para uma transformação e redistribuição da produção e do acesso das minorias, o que também pode promover a formação de alianças e mudanças de paradigmas e novas construções de significados que transformam a paisagem audiovisual dentro e fora das telas<sup>12</sup>. No entanto, sugerimos, de maneira mais central, uma segunda perspectiva, investida de uma postura mais debruçada sobre pilares críticos e metodológicos que nos ajudem a problematizar, se não mesmo superar, principalmente, a problemática da imagem da lésbica tal como dada pela dicotomia olhar masculino x perspectiva feminista. Do modo como compreendemos, essa abordagem faz prevalecer uma lógica polarizada das relações principalmente porque gerida dentro de um sistema ainda majoritariamente heterocêntrico e fomentado por um feminismo hegemônico, que universaliza a mulher a partir do paradigma da branca heterossexual. Queremos, pois, promover alguns desvios

<sup>12</sup> Discutimos essa questão da ocupação do cinema por mulheres no artigo “Mulheres em marcha: ocupando ruas e estradas latino-americanas no presente” (Imagofagia, 2018), de nossa autoria.



dessa fórmula baseada na atividade do olhar/ser olhada, ponderando que, sob a lógica binária e heterocentrada do “prazer visual”, tal como postulado por Laura Mulvey (2018), a lésbica nem mesmo existe. O que buscamos, com esse salto analítico, são outros modos de acessar o desejo lésbico nos intervalos das imagens, na fratura mesma que nos nega a existência. Isso porque, entre o olhar masculino e a ótica feminista hegemônica, a lésbica parece existir como um objeto exótico, como aquilo que não pertence, uma “estrangeira” ou “intrusa” que perturba a paisagem e, pela força da presença no plano visível, acaba por ser absorvida na forma dessa imagem exótica. Não queremos com isso invalidar possibilidades de construção de políticas do olhar a partir da figura da lésbica e que sejam capazes de desestabilizar essa ordem heteronormativa. *Retrato de uma jovem em chamas* (2019), de Céline Sciamma, por exemplo, parece epitomizar essa possibilidade. A questão que nos interessa não é saber se um filme promove ou não uma ‘virada do olhar’, mas trazer à tona um problema teórico-metodológico, considerando que essa disputa de valores —olhar masculino x feminista— não é suficiente para acolher a complexidade da existência lésbica, uma vez que o modelo binário tomado como categoria analítica também produz a sua exclusão. Se “a lésbica não é mulher” (32), como propõe Monique Wittig, ela não participa dessa equação. Portanto, nessa paisagem teórica, o lugar da lésbica parece ser o abismo.<sup>13</sup>

No capítulo “A in/visibilidade lésbica no cinema” (2019), discutimos a figura da lésbica, assim como o desejo lésbico no cinema narrativo industrial, a partir desse paradoxo em que,

por um lado, as imagens da lésbica são quase invisíveis, operando à margem da representação da heteronormatividade (e mesmo da homossexualidade masculina); por outro lado, essa mesma invisibilidade pode ser entendida como a imagem de uma latência ou de uma ausência, a cada instante pronta para ser (de)codificada. (BRANDÃO e SOUSA, 2019: 280)

O cinema lésbico<sup>14</sup> —ou o lugar da lésbica no cinema— passa necessariamente por um reconhecimento da figura da lésbica no corpo social antes mesmo de sua

<sup>13</sup> Parece-nos importante elucidar que não tomamos o olhar masculino como algo absoluto, definitivo, dado *a priori*, mas como uma construção discursiva, como uma operação de poderes que se dá em relação. Daí o uso de aspas como modo de produzir esse deslocamento, pois não é o escopo deste artigo investir na discussão das articulações do papel do olhar no cinema.

<sup>14</sup> No já citado capítulo de *Mulheres de Cinema* (2019), problematizamos a ideia de um cinema lésbico, propondo outros modos de abordar a sexualidade lésbica no cinema, para além de uma adjetivação que não apenas não dá conta do problema, como parece encerrá-lo nas armadilhas das definições essencialistas.





existência (presente ou ausente) no corpo do filme; pressupõe a constatação de um desejo entre mulheres na esfera pública, no domínio político do público para assim ativar a parcela estética desse desejo no jogo entre o (in)visível e o (in)dizível do filme. Não adianta contabilizar as “aparições” da lésbica no cinema, em um exercício perverso que só pode levar a uma conclusão: ela falta, elas faltam, pois são múltiplas as existências lésbicas. E, se mesmo quando está, ela também falta, importa analisar as políticas que restam na dinâmica de in/visibilidade que a própria construção da narrativa audiovisual coloca.

Nada mais in/visível, por exemplo, do que a porção lésbica de Doutora Domingas (interpretada por Sônia Braga), naturalizada na paisagem da comunidade por vir de *Bacurau* (2019), de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho. A lésbica Domingas é uma aparição em *Bacurau*, ao contrário da médica Domingas. Explicamos: a personagem encarnada por Sônia Braga tem, na narrativa do filme, uma função importante como médica da comunidade e voz de coragem que estimula a resistência da pequena localidade ameaçada pelos poderes do “fora”. Contudo, sua sexualidade vem à tona apenas em comentários esparsos, como no diálogo entre Plínio e Madalena em que Plínio comenta que “Ninguém pode com Doutora Domingas”, ao que Madalena responde “A mulher dela pode”. A “mulher dela” é Isa, vista por Domingas de passagem fazendo sexo com um homem, o que em si não é nenhum problema e não promove nenhuma tensão na narrativa. A pergunta que se coloca é por que Doutora Domingas não trepa?<sup>15</sup> Por que, mais uma vez, a heterossexualidade compulsória é o que prevalece nas cenas do puteiro acampado na cidade ou na cama de Tereza e Pacote, por exemplo? Podemos subentender a *lesbian death bed*<sup>16</sup> de Isa e Domingas como resquício do tempo, assim como também podemos supor que uma outra aparição lésbica do filme seja Carmelita, cuja morte Domingas parece amargar como uma viúva, dizendo “Ela foi minha amiga”, um dos eufemismos mais comuns para se referir à relação lésbica. Mas esse é um subtexto granulado na suposição. O que temos na imagem é, ao final do filme, depois da sangrenta batalha contra os invasores, um breve plano geral de Isa e Domingas se reencontrando, seus corpos diminuídos na amplidão do espaço, em um breve beijo. Na plêiade de tipos criados em *Bacurau*, que inclui a figura *gender bender* de Lunga —igualmente sem direito à materialização de seus

<sup>15</sup> Condicionar a percepção da existência lésbica no cinema a cenas de sexo também nos parece problemático. Um exercício anterior, inclusive, seria refletir de maneira mais detida e cuidadosa sobre as diversas formas de se construir o sexo lésbico no cinema. E, ainda, reconhecer que é limitador reduzir a experiência/existência lésbica ao ato sexual. Nosso questionamento aqui não se dá nesse sentido, mas na forma assimétrica como *Bacurau* lida com a sexualidade dos seus personagens, fazendo a lésbica desaparecer na paisagem heterossexual que prevalece no filme.

<sup>16</sup> Expressão em inglês usada para se referir a uma suposta desaceleração da atividade sexual em relacionamentos lésbicos monogâmicos ao longo do tempo.



desejos em comparação com o núcleo heteronormativo da narrativa —, a lésbica parece ter sido incluída mais uma vez como *token* no caldeirão de identidades que o filme quer reunir para, possivelmente, significar a potência política do “povo”. Um aceno, avizinhado do *queerbaiting*<sup>17</sup>, às demandas políticas de um presente que exige o reconhecimento. É importante admitir que a negação de um reconhecimento por parte do outro (no caso, a dificuldade da narrativa de *Bacurau* em reconhecer Domingas como lésbica) tem, como afirma Judith Butler, a capacidade de nos instar exatamente a questionar a norma que regula esse reconhecimento (2017: 37). Parafraseando Sara Ahmed, em *Living a Feminist Life*, quando você se torna uma feminista [lésbica], você logo descobre que aquilo contra o que você luta sequer tem existência para muitas pessoas (2017: 5-6). A naturalização dessa inexistência turva a visão, despolitiza a diferença e vaticina o não pertencimento da lésbica no tecido social e, por conseguinte, no corpo de um filme como *Bacurau*. Esse que é apenas mais um filme no cenário hegemônico em que a manutenção da heterossexualidade compulsória está preservada e garantida com preceito básico, naturalizado, para o espanto de poucas pessoas, como os poucos pares de olhos que enxergam Fay, a mulher invisível do conto de Louise. Torna-se uma investida política, pois, examinar a raiz do problema. Escavar o solo da monocultura cisheteronormativa do cinema para fazer minar outras águas que fecundem a terra já cansada com a potência de outros frutos e existências possíveis.

### Uma metodologia nos ensinará a brincar com água?

O problema metodológico criado pela postura universalizante constitutiva da lógica do prazer visual precisa ser encarado com calma, coragem e cuidado. Calma, pois trata-se de uma questão com o tempo, um processo lento de penetração de epistemologias e metodologias em um campo ainda habitado por espectros conceituais como autoria (em sentido romântico), forma como um conjunto estático de regras, e olhar como operação central e distante. Coragem, uma função do espaço, porque constitui uma intervenção política que demanda a abertura de espaços para o diálogo com as ideias. E cuidado, já que se trata de uma proposição que recolhe e acolhe as vozes não-hegemônicas, estimulando as escutas e buscando *coalizões* —sem ignorar as *colisões*—, cujo objetivo final pode ser desenhado como a formação de uma comunidade de conhecimento. Nessa perspectiva, reconhecemos o forte investimento no pensamento sobre o cinema que recai no que as palavras fazem as imagens significar

<sup>17</sup> *Queerbaiting* é a estratégia midiática que busca, através da insinuação de uma possível relação não-heteronormativa entre personagens, atrair o público LGBTQIA+, sem contudo concretizar essas linhas narrativas de modo a não desagradar o público conservador. É Arlequim tentando servir a dois amos incompatíveis.



e na clara desconfiança nas imagens como engano, logro ideológico. O corpo cinematográfico da lésbica fica condenado a ser cadáver para a necrofilia cisheterocentrada, um corpo submetido à injunção violenta da morte ou da “correção”. Como, então, podemos voltar a imaginar, a dar imagem a esse corpo e a esse desejo lésbicos? Como pensar, que palavras usar para falar da lésbica no cinema sem que reiteremos essas violências? A busca é por rastros metodológicos que apontem para uma desocupação dos limites cisheteropatriarcais que embaçam os sentidos e despotencializam a imaginação. Procuramos, pois, por esses traços que escapam e desenham outros possíveis.

Um primeiro movimento que propomos é recusar o sistema que nos nega, recusar a lógica binária que toma o ‘olhar masculino’ como termômetro para medir a temperatura do nosso desejo, perseguindo uma (im)possível ‘imagem correta’ a partir do paradigma da mulher universal. Reivindicamos, ao contrário, nossa imagem falha, fluida, rasurada, indomável, em constante movimento. A lésbica não é tornada exótica apenas pela lente do diretor homem cisgênero que a fetichiza e muitas vezes pune, mas pela máquina mesma de olhar, que constrói as narrativas fílmicas sob a égide da *heterossexualidade compulsória*, a instituição política e ideológica que atravessa e pauta as relações intersubjetivas e sexuais a partir do domínio do homem sobre o corpo e o desejo da mulher, como propõe Adrienne Rich (2019). Para resistirmos a esse domínio, parece-nos importante um afastamento das estruturas que o sustentam tanto no que diz respeito à construção do desejo com base na centralidade do olhar no cinema quanto no que concerne o aparato teórico metodológico que o analisa.

Nossa aposta é em uma perspectiva *ex-ótica*<sup>18</sup>, afastamento necessário como estratégia de resistir não à atividade do olhar em si, mas à forma gendrada e heterocentrada como foi construído e analisado em chave binária a partir de um ponto de vista universal. O prefixo *ex-*, nesse caso, não sugere um estado anterior ao ótico ou qualquer negação da visualidade do cinema —um exercício infértil e impossível—, mas um deslocamento conceitual e metodológico, um passo ao lado para promover tensão e fricção com um modelo analítico que paralisa e fetichiza a figura da lésbica. Um desvio que revela a inadequação, promove o incômodo do seu não pertencimento. Na medida em que a mulher universal —branca e heterossexual— é tomada como elemento central na produção teórica que instaura a problemática feminista do cinema, a lésbica, assim

<sup>18</sup>Ao pesquisar a existência prévia do termo, nos deparamos com a perspectiva da pesquisadora Rosane Borges (ECA/USP), que, em setembro de 2020, ministrou o curso “Descolonização do olhar: imperativo estético e político do nosso tempo”, em que propunha uma análise das assimetrias produzidas pelo exercício do olhar na contemporaneidade, no campo das artes, da ciência e da cultura audiovisual. Disponível em: <<https://barco.art.br/eventos/descolonizacao-do-olhar-imperativo-politico-e-estetico-do-nosso-tempo/>>.



como a negra, como já apontado por bell hooks, em seu contundente e necessário “The oppositional gaze” (1992), torna-se “Outra”. Ela existe, assim, como um produto da diferença, uma “outra” que pode ser aceitável, até mesmo apreciada, no contexto de uma compreensão ‘positiva’ da diferença, operada nos moldes da produção dos discursos colonizadores do século XIX, quando o exótico é aquilo que se destaca como diferente nas terras distantes do centro europeu e pode ser cultivado, a uma distância segura, como objeto do seu deleite e prazer, inclusive, visual.

Não queremos com isso sustentar que é preciso ser lésbica para ler, contemplar ou pensar criticamente as figurações lésbicas no cinema —essa seria uma estratégia igualmente paralisante e infértil—, mas chamar a atenção para a necessidade de uma crítica mais ampliada das barreiras binárias que constroem sua exotização. O que propomos é, em consonância com o pensamento decolonial lésbico de Ochy Curiel, por exemplo, ativar um “desengajamento epistemológico” (135), empreendendo, assim, um esforço feminista de intentarmos, conjuntamente, uma crítica ao modelo que nos aparta. Nessa veia decolonial, estimulamos uma política de alianças<sup>19</sup> capaz de animar negociações e coalizões que nos ajudem a resistir às dinâmicas patriarcais de dentro do aparato mesmo que nos regula e nos afasta de maneira aparentemente irreconciliável.

Desse modo, a exotização da lésbica se encontra no cerne da problemática do olhar, tal como postulada por Mulvey, e é dessa ‘coincidência’ morfológica —ex-ótica— que intentamos extrair alguma estratégia de saída e de resistência. Assim, propomos um desvio do prazer visual para as possibilidades do que chamamos de prazer *queer*, “um prazer que é também de sensações, sinestésico, háptico” (BRANDÃO e SOUSA, 2020: 124), ou seja, que absorve o olhar em movimento e de forma relacional com os outros sentidos —tato, olfato, audição, paladar— em consonância com as sexualidades desviantes, com as existências *queer* que povoam o universo fílmico e espectadorial. Um prazer *queer* é um prazer que escapa pelas brechas da normatividade, pelos intervalos das imagens, nas entrelinhas das narrativas heterocentradas, recusando a domesticação e a paralisia dos desejos e dos corpos não normativos. É, por isso mesmo, uma via de mão dupla que coloca a espectadorialidade como potência ativa e criativa diante do filme.

A percepção e a recepção da lésbica no cinema passam por uma construção que é ao mesmo tempo individual e coletiva —e as imagens muito contribuem para esse trabalho de imaginação coletiva, mas não constroem essa política apenas pelo sentido

---

<sup>19</sup> Na performance “A gente combinamos de não morrer” (FIT-BH, 2018), J. Mombaça nos provoca a pensar que “o aliado não é uma categoria estável”. Cientes da validade dessa pertinente provocação, consideramos também a importância de manter uma concepção feminista decolonial de aliança como forma de sustentar uma luta que reconhece a natureza instável da própria diferença que nos mantém na desigualdade, porque estamos em movimento constante de existir e resistir a todo instante.



da visão. A dimensão háptica do cinema aguça outros sentidos e provoca outras sensações que nos estimulam a superar a identificação e reconhecimento apenas no plano representativo da imagem, nos libertando do pertencimento 'concedido' pelo regime de visibilidade. Nesse caso, é preciso libertar as imagens de um destino de dar a ver, (libertá-las, na verdade, de qualquer destino) para estimular sua potência indomável de escorrer pelas fendas da in/visibilidade. As figurações lésbicas que perseguimos no cinema passam por uma recusa tanto da unilateralidade quanto da binariedade do exercício espectral. Nos colocamos diante do corpo do filme e dos corpos e existências lésbicas que ele sugere como amantes dispostas a investir no prazer comum, compartilhado por uma comunidade heterogênea de existências lésbicas, comuna sapatão, sem jamais intentar ser 'como-uma'. Nossa aposta, nesse sentido, é na invenção de outros modos de nos relacionarmos com as imagens do cinema e com as operações do (in)visível/(in)ditável que elas promovem, nos deixando atravessar por forças (talvez ainda não conhecidas) que acionem nossos corpos e sentidos, para exercitar um prazer *queer*, investido de desejo e entrega.

Na tentativa de atravessar os limites do ocularcentrismo e expandir a experiência do filme para outros modos de experimentar e sentir prazer com o cinema, buscamos possibilidades de desejo lésbico na fluidez da água e do fogo<sup>20</sup>. Nosso gesto analítico é o de percorrer o corpo dos filmes na busca por esses elementos não apenas como metáforas para o tesão e o sexo, por exemplo, mas como movimento, figurações e fulgurações que carregam o exercício espectral de intensidades cinestésicas/sinestésicas. Compreendemos a água e o fogo —e mesmo o vento/ar e a terra— como formas fluidas que transbordam de diversas maneiras pelos sentidos, potencializando a percepção do desejo e queerizando as possibilidades de prazer suscitadas pelo cinema. No limite de tempo e espaço desse artigo não será possível desenvolver a dimensão desses outros elementos, mas eles se complementam e se expandem em outras possibilidades de escrita futuras. No desenho possível das paisagens aqui desenhadas, nos perguntamos qual o espaço possível para o desejo lésbico no cinema. Assim, ensaiamos, precariamente e provisoriamente, um percurso pelos intervalos da in/visibilidade como potência criativa para uma política que reside e resiste, para nós, no conceito de *bodylands*, que apresentaremos a seguir, em diálogo com a escritora Chicana Glória Anzaldúa. No pensamento de Anzaldúa, que explode ordens binárias e sugere o movimento como forma de resistir às opressões das

<sup>20</sup> Neste artigo, no entanto, vamos nos dedicar às figurações/fulgurações da água por uma questão de espaço. A pesquisa sobre a fluidez do fogo e sua potência para a compreensão das *bodylands* está em desenvolvimento e em diálogo direto com a pesquisa de Adriana Azevedo (2020) que, na sua apresentação durante o Socine em Casa, organizada pela *Tenda Queer*, falou sobre "Estéticas lésbicas do fogo".



fronteiras —físicas, simbólicas, de naturezas diversas para as existências minoritárias e *queer*—, encontramos a fonte que germina o campo da nossa pesquisa com a possibilidade de pensarmos políticas para a espetatorialidade lésbica diante do cenário audiovisual. Ainda que incipiente, o conceito de *bodyland* nos permite avançar para além da estase das territorialidades epistemológicas, das formas e sentidos fixos, permitindo-nos inventar um deslocamento metodológico que nos ajude a enfrentar os enquadramentos do exótico.

### ***Bodyland*: um desvio na paisagem ou o entre-lugar da lésbica no cinema**

Em 1987, Anzaldúa propôs uma perspectiva política, intercultural, decolonial, interseccional e *queer* da lésbica em seu famoso *Borderlands/La frontera*, um livro que “queeriza” a escrita da literatura, o ato mesmo de escrever, assumindo um gesto autobiográfico que intercala textos de prosa, poesia e relatos pessoais, alterna inglês, espanhol e Nahuatl (porque algumas coisas não se traduzem), mistura invenção e memória, fazendo com que a própria forma da escrita complexifique a problemática e a política do seu conceito central, que é a sua concepção da fronteira/*borderland*. Um conceito que se refere tanto ao limite físico entre Estados Unidos e México, quanto à zona de atravessamento que se estende para outros contextos de opressão e que abriga a intrincada rede de diferenças —e também de resistência— de uma zona fronteira real. Nesse momento, “A fronteira entre os Estados Unidos e o México *es huna herida abierta* em que o terceiro mundo rala-se contra o primeiro e sangra” (2007: 25), para mais tarde, mobilizando seu próprio conceito em outra obra, a autora afirmar que “la vulva es una herida abierta” (2009: 198). Com isso, assume o aspecto violento da fronteira/*borderland* no corpo (cisgênero) da lésbica e sua sexualidade *queer*. Para Anzaldúa,

a *borderland* é um zona fugidia e indeterminada, produzida pelo resíduo emocional de uma fronteira real. É um estado em constante transição. Ela é habitada pelo proibido e pelo interdito. Aqui moram *los atravesados*: o zarolho, o perverso, o *queer*, o perturbador da ordem, o vira-lata, o mulato, o mestiço, o morto-vivo; em suma, aqueles que ultrapassam os limites da “normalidade”.<sup>21</sup> (2007, p. 25)

<sup>21</sup> No original: “A *borderland* is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. *Los atravesados* live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the ‘normal!’.”





Traçando uma ponte com o conceito de *borderlands* de Glória Anzaldúa (2007), sugerimos, na especificidade do campo do cinema, a noção de *bodylands* como um espaço liminar que carrega tanto a experiência de opressão quanto o respiro da imagem que a ela escapa. Um entre-lugar na paisagem audiovisual que abriga as construções de uma geografia do desejo lésbico entre a existência e o apagamento, entre a negação e a morte, mas que também enseja modos de desestabilizar a cisheteronormatividade dominante nos filmes. Um espaço que se abre na fratura da in/visibilidade e a partir dela escapa e resiste. Não queremos, com isso, adaptar, reescrever ou nos apropriar do conceito de *borderland* —ele será sempre muito maior, mais abrangente e mais complexo—, mas emprestá-lo como um gesto crítico, lição tomada da própria Anzaldúa, para dialogar com o espaço e o desejo lésbico no cinema, mobilizando o termo na especificidade da construção cinematográfica e de como constrói a existência lésbica.

A *bodyland* é um “conceito suado”<sup>22</sup> (2017: 12), se quisermos assumir a terminologia de Sara Ahmed, porque assume a corporeidade do desejo, buscando uma relação imediata com o mundo. Uma *bodyland* é um corpo a corpo de mulheres e o desejo pulsante de uma pela outra, o gesto de olhar e ser olhada de volta, mas também de tocar e ser tocada, a atividade do desejo sexual reconhecida no roçar da pele na pele, a vida proibida que incomoda, os desvios da normalidade rasurando os corpos que aparecem no filme, no corpo do filme, e no corpo da espectadora. A *bodyland* é o direito ao espaço fílmico como narrativa *queer* e, por isso mesmo, política. O direito não só de (se) ver e ser vista, mas de ser assistida, em pelo menos dois sentidos do termo: 1) o de ser *reconhecida* na imagem; mas também 2) o de poder *residir* na imagem, fazer dela uma *morada*, uma *casa*, um ambiente em que ela mesma se reconheça pela pertença.

Uma *bodyland* é um movimento de ocupação que tensiona e conecta as subjetividades lésbicas intra e extrafílmicas, um interstício entre o dentro e fora do filme, e entre a presença e ausência da mulher lésbica nos diversos planos da construção cinematográfica. É uma paisagem ampla que desmantela as estruturas de poder cristalizadas pelas formas hegemônicas de se fazer cinema, a ideologia prescrita nos modos de produção *mainstream*, nas formas e fórmulas narrativas já tão exauridas pela obediência aos gêneros cinematográficos e suas codificações patriarcais, pela heteronormatividade compulsória que pressupõe sempre o casal de homem cis/mulher cis no chamado “cinema moderno”, por exemplo, nas estratégias contra-hegemônicas do terceiros cinemas, por exemplo, e assim por diante. Tudo coisa que a gente aprendeu a amar mesmo não se vendo lá. Nós que também amamos o que não nos vê! Mas quem

<sup>22</sup> Para Ahmed, um *sweaty concept* tenta descrever “something that is difficult, that resists being fully comprehended in the present” (2017: 12), ou seja, algo que é difícil, que resiste ser compreendido totalmente no presente (tradução nossa).





nos vê? Quem ama o que somos e o que vemos em nós mesmas? Um feminismo de coalizão/aliança pressupõe ao menos o reconhecimento do mundo da outra, ampliando os mapas desse mundo para além daquilo que é apenas uma outra de mim, ou seja, daquilo que eu reconheço como o não-eu. Nas perspectiva de María Lugones (2003), a capacidade de viajar ao mundo das outras.

A *bodyland* constitui uma crítica ao feminismo hegemônico, predador daquilo que foge ao seu privilégio. Não se restringe à representação; investe na preservação de uma política que reconhece a diferença, uma zona de conflito e luta, de dor e de morte, como *la frontera* para Anzaldúa, de livre trânsito para *los atravesados*, para as existências *queer*. Assim, a *bodyland* diz respeito à espetatorialidade, à crítica, ao fazer cinema que se apoia na insubmissão das normas, na desobediência, na sobrevivência marginal. A *bodyland*, assim como a *borderland* é a possibilidade de uma comunidade de mulheres *queer*. É, enfim, uma paisagem que se descortina no limiar entre a vida e a arte, colocando os corpos desejantes no entre-lugar da in/visibilidade. A *bodyland* acontece quando o corpo da personagem lésbica toca e faz vibrar o corpo da espectadora. A *bodyland* acontece quando o desejo da espectadora lésbica rasga a tela, rasura a imagem e preenche a paisagem do filme —*land-terra, body-corpo*—, compondo uma mesma potência de imagem, uma *tela-pele, corpo-terra, corpo-paisagem*.

Assim, a possibilidade de uma *bodyland* resta, ainda, na potência do inventário<sup>23</sup>. Um inventário cujo sentido retorçemos para que ele nos diga o que queremos: tanto como um gesto de visitar um arquivo de imagens, sons e afetos que nos constituem sujeitos *queer*, um arquivo acumulado muitas vezes em um esforço de ler a contrapelo o que nos foi dado pelas obras audiovisuais, quanto como uma invenção, ou mesmo reinvenção, dessas obras, a (re)montagem de sentidos, uma intervenção mais ou menos consciente no mundo como nos é dado. O inventário requer, pois, que mobilizemos o desejo para o deslocamento do olhar, reescrevendo, com nossas linhas tortas, as narrativas e experiências heteronormativas. A *bodyland* é, então, uma fronteira física e simbólica, empírica e (re)inventada. A *bodyland* é uma terra de ninguéns, pois as lésbicas somos aquelas que habitam o abismo das imagens.

### O rastro que a água deixa: a outra história da arte

Barbara Hammer<sup>24</sup>, cineasta lésbica, artista do vídeo e da *performance*, já na década de 1960 começou a desenvolver o que viria a ser um dos mais importantes

<sup>23</sup> Para uma discussão mais elaborada sobre a noção de inventário como proposta sub-metodológica, ver BRANDÃO e SOUSA, 2020.

<sup>24</sup> Uma discussão um pouco menos abreviada da carreira de Hammer e uma análise mais detida do filme *Menses* pode ser encontrada no texto "Pedagogias do corpo feminino: Réponses de femmes e Menses", de Ramayana Lira de Sousa, publicado no *Catálogo Mostra Corpo e Cinema* (2016).



conjuntos de filmes experimentais sobre a vida e a sexualidade lésbicas. O início da carreira artística foi acompanhado de sua saída do armário, impulso que se traduziu, entre outras coisas, na íntima relação entre a sexualidade e a prática artística. Seus filmes, vídeos e performances exploram práticas, políticas e estéticas do corpo lésbico, ao mesmo tempo em que testemunham o que significa ser uma mulher homossexual. Várias artistas contemporâneas a Hammer colaboraram com homens e construíam, através da arte, relações românticas heterossexuais, enquanto as artistas lésbicas relutavam em tornar pública sua sexualidade. Já Hammer, desde o início, abraçou a sexualidade lésbica como parte essencial de sua arte. *Dyketactics* (1973), por exemplo, mostra um grupo de mulheres no campo que, nuas, se engajam em pequenos gestos, toques, carícias, e um casal (Hammer e Poe Asher, sua companheira na época) em intenso ato sexual sob a suave luz da tarde, colocando o corpo e a sexualidade lésbicos no centro da imagem. Não há a procura por subtexto nem uma luta com a ambiguidade em *Dyketactics*: o cinema sai completamente do armário, compondo o rarefeito arquivo de imagens do sexo lésbico que não estão atreladas a processos de reificação e fetichização.

*Dyketactics* já dá a ver, também, um procedimento caro a Hammer nos anos 1970: a aproximação com imagens da natureza. No filme de 1973, corpos lésbicos dançam, se acariciam, deitam lânguidos sobre a grama, uma imagem árcade sáfica. Em 1976, Hammer realiza *Multiple orgasm*, onde a relação com paisagens naturais ganha outra dimensão. Em pouco mais de 5 minutos, Hammer sobrepõe imagens de formações rochosas e planos fechados de sua xota enquanto se masturba (figura 1) e, posteriormente, de seu rosto em êxtase (figura 2).



Figura 1: *Multiple orgasm* (dir. Barbara Hammer, 1976)



Figura 2: *Multiple orgasm* (dir. Barbara Hammer, 1976)

A sobreposição do corpo lésbico nas rochas cria padrões que se inscrevem nas superfícies como se fossem pinturas rupestres. Ali, nas fendas e rachaduras milenares, desenhadas pelo paciente e insistente trabalho das águas e dos ventos, sobreescreve-se o desejo que recusa a heteronormatividade. As pedras e as cavernas recebem o corpo de Hammer com a passividade generosa da matéria bruta (figura 3). As imagens se amalgamam de tal forma que só nos resta uma deliciosa especulação: e se a história da arte pudesse ser contada a partir dessas inscrições criadas por Barbara Hammer, rejeitando a narrativa tradicional que coloca como fundacional as inscrições rupestres de Chauvet ou Lescaux?



Figura 3: *Multiple orgasm* (dir. Barbara Hammer, 1976)

Em *A caverna dos sonhos esquecidos* (2010), documentário de Werner Herzog sobre a descoberta das cavernas de Chauvet, no sul da França, que abrigam tesouros arqueológicos e artísticos, incluindo desenhos rupestres de mais de 30.000 anos de idade, acompanhamos o diretor e sua equipe, algumas das poucas pessoas no mundo

autorizadas a entrar no complexo das cavernas, filmando com cuidado e reverência os desenhos nas rochas. Contudo, se repararmos bem a linguagem utilizada por Herzog e pelos cientistas responsáveis pela exploração e guarda das cavernas, ouviremos sempre a referência ao artista, assim, no masculino, o artista. Presume-se, no filme, que a autoria dessa arte primitiva seria masculina e em nenhum momento se problematiza essa presunção. Tentemos deslocar essa presunção e instauremos outra narrativa, uma em que o gesto criação se confunde com a fruição, criando uma paisagem háptica para o corpo lésbico. *Multiple orgasm* constrói uma outra paisagem, uma *bodyland*. Nessa paisagem, o corpo do filme e o corpo lésbico de Hammer se confundem (figura 4), como podemos ver em planos onde a sombra da realizadora, projetada na pele seca do chão é sobreposta à vagina sendo masturbada, promessa da água que pesa sobre a pedra.



Figura 4: *Multiple orgasm* (dir. Barbara Hammer, 1976)

De maneira análoga, o curta-metragem de Cris Lyra, *Quebramar* (2019) coloca suas personagens lésbicas sobre as pedras, mas, agora, em uma paisagem menos árida. O filme de Lyra acompanha um grupo de jovens lésbicas que vão para uma pequena cidade à beira-mar comemorar a passagem do ano. Na casa que partilham, as amigas lésbicas acolhem umas às outras, cantam, amam e chegam a exorcizar a memória do trauma de bombas e tiros que atormenta uma das personagens, participantes de manifestações de rua. Na areia do mar, no quintal da casa, sobre as pedras que cercam a praia, elas conversam e abrem seus corpos para a paisagem. No jogo de dimensões do filme, o mar apequena seus corpos em planos bem abertos, enquanto que as pedras servem de pano de fundo para imagens em *close* de seus corpos e rostos. Em um desses planos (figura 5), uma mão acaricia uma fenda na rocha. *Quebramar* participa dessa nossa fabulação da história da arte. A mão lésbica deixa seu rastro na rocha, escreve seu desejo e seu prazer, devolve ao museu a narrativa heterocentrada do desenrolar linear da arte ao longo do tempo, como se esse





movimento não imitasse, na verdade, a dinâmica dessa mão que masturba a vagina e a pedra, o vai e vem dos dedos, o movimento circular, a expansão do toque para sentir mais do próprio corpo. Seria desvario dizer que nesse momento o corpo de *Quebramar* roça em *Multiple Orgasm* potencializando o prazer *queer* pelo exercício de nossa inventariação lésbica? Seria desatino afirmar que é nas fendas dessa pedra-xota que o cinema lésbico se encontra e goza?

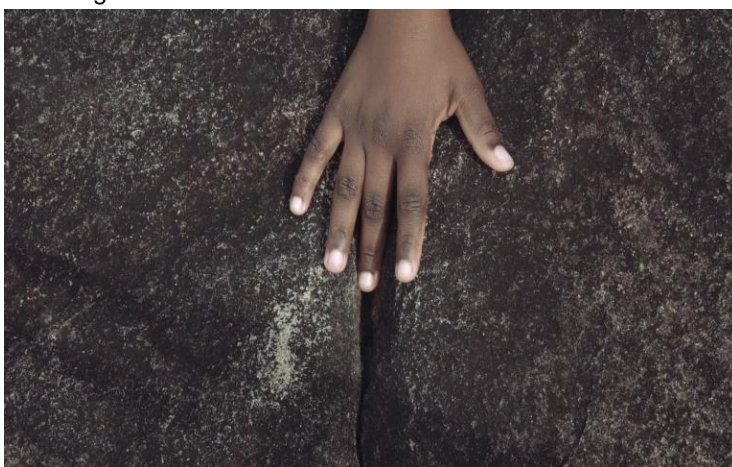


Figura 5: *Quebramar* (dir. Cris Lyra, 2019)

Nesse movimento convulso aparece *A felicidade delas* (2019), de Carol Rodrigues. No curta de Rodrigues duas jovens negras, ao fugirem da polícia que reprime uma manifestação popular (ecoando a tomada de posição no contexto brasileiro que aparece em *Quebramar*), se vêem escondidas em uma estrutura abandonada. No escuro do espaço logo espontam, graças à luz dos celulares, grafittis nas paredes. O curta acompanha as duas na sua exploração desse lugar até culminar em um momento em que uma delas resolve também se escrever nas paredes de nossa história da arte, produzindo a imagem de duas mulheres se abraçando (figura 6).



Figura 6: *A felicidade delas* (dir. Carol Rodrigues, 2019)



Da mesma maneira que em *Quebramar*, o filme de Carol Rodrigues associa a *bodyland* lésbica à proximidade com as águas, radicalizando-a. O desejo, nesse museu labiríntico em que se encontram as personagens, é o que leva à reconfiguração das amantes ao final, transformando-as em água que transborda até tomar a cidade (figura 8). Figura-se, assim, uma enorme *bodyland*.



Figura 7: *A felicidade delas* (dir. Carol Rodrigues, 2019)

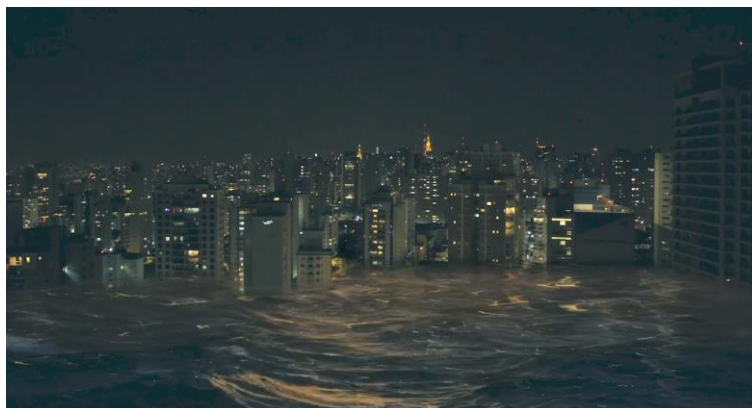


Figura 8: *A felicidade delas* (dir. Carol Rodrigues, 2019)

### À guisa de coda

Quando falamos da necessidade premente de entendermos as políticas da in/visibilidade lésbica, temos em mente que é preciso ler os sinais, falar de

umas coisas que se leem sobre umas coisas que não se leem  
uma coisas mudas sobre umas coisas languageiras  
mas e essas linhas fedendo a carne?

[...]



essa ausência de esmalte essa unhas curtas  
não se leem?  
esse abandono exangue sobre o papel  
não se lê? (MIGUELOTE, 2016: 47)

Como diz o poema “Os dedos sobre as letras” de Carla Miguelote, que emprestamos para pensar a tatilidade, o háptico do cinema, em que os olhos, como os dedos, ou como a língua, percorrem a pele do filme, lambem e sentem (prazer), é nesse gesto de reinvenção e reiventariação dos sentidos que percebemos e sentimos algo através da falta, compreendendo o invisível como uma latência, como um desejo que está no mundo; mesmo que não esteja materializado no mundo do filme ou no mundo imediatamente ao redor.

As questões que nos levaram ao conceito de *bodyland* continuam a ressoar, pois entendemos que essa nossa fabulação teórica não constitui uma panaceia para problemas como a relação sujeito/objeto do olhar, a mobilização do corpo e do desejo para entender o cinema, a tensão entre representação e representatividade. Contudo, é através da *bodyland* que queremos continuar a pensar teorias/metodologias/abordagens possíveis para o campo do cinema e do audiovisual, investindo com calma, coragem e cuidado em outras formas de estar diante da imagem. Metendo o dedo lá onde não fomos chamadas, mas somos recebidas e acolhidas com afeto e pensamento crítico.

### Referências Bibliográficas

AHMED, Sara. *Living a feminist life*. Durham: Duke University Press, 2017.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La frontera: The new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 2007.

AZEVEDO, Adriana. Estéticas lésbicas do fogo - Tenda Queer. In: SOCINE EM CASA. 2020. Disponível em <<https://youtu.be/LcW0dDPDGoc>>. Acesso em 20 de dez. 2020.

BRANDÃO, Alessandra; SOUSA, Ramayana Lira de. A in/visibilidade lésbica no cinema. In: HOLANDA, Karla. (org.). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

\_\_\_\_\_. Inventário de uma infância sapatão em um mundo de imagens. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*. vol. 03, n. 09, 2020. p. 121-137.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*. Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

GALINDO, María. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar: Teoría y propuesta de la despatriarcalización*. La Paz: Mujeres Creando, 2013.

HOOKS, bell. “The oppositional gaze”. In: *Black Looks: race and representation*. Boston: South End Press, 1992.





KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIRA, Ramayana. Pedagogias do corpo feminino: *Réponses de Femmes e Menses. Catálogo Mostra Corpo e Cinema*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2016. p. 25-30.

LOUISE, Vivienne. The invisible woman. In: ALLEN, Jeffner (org.). *Lesbian Philosophies and Cultures*. State University of New York Press, 1990.

LUGONES, María. *Pilgrimages/Peregrinajes: theorizing coalition against multiple oppressions*. Rowman & Littlefield, 2003.

MIGUELOTE, Carla. *Conforme minha médica*. Confraria do livro: Rio de Janeiro: Confraria do Livro, 2016.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

OLIVEIRA, Janaína. "Mulheres de imagem: reflexões sobre o cinema africano no feminino". In: Holanda, Karla (org.). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro, Numa, 2019.

RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica e outros ensaios*. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019.

VILLAREJO, Amy. *Lesbian rule: cultural criticism and the value of desire*. Durham; Londres: Duke University Press, 2003.

WHITE, Patricia. *Uninvited: classical Hollywood cinema and lesbian representability*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

WITTIG, Monique. *The straight mind*. Boston: Beacon Press, 1992.



## Um sopro de cura: fruição estética e afetação em corpos audiovisuais para cuidar de traumas coloniais

Milene Migliano<sup>1</sup>

Thiago Henrique Ribeiro dos Santos<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Professora da UNIP, doutora em Arquitetura e Urbanismo (UFBA), mestre em Comunicação Social (UFMG) e pós-doutoranda em Comunicação e Práticas de Consumo (ESPM/SP). Pesquisadora dos GP CNPq Urbesom: culturas urbanas, música e comunicação (UNIP); Juvenália: questões estéticas, geracionais, raciais e de gênero na comunicação e no consumo (PPGCOM-ESPM/SP); e do GEEECA - Grupo de Estudos em Experiência estética: comunicação e artes. É pesquisadora também do GT Infâncias e Juventudes da CLACSO.  
Email: [milenemigliano2@gmail.com](mailto:milenemigliano2@gmail.com)

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo (ESPM-SP), especialista em Jornalismo Cultural (PUC-SP) e pesquisador do GP CNPq Juvenália: questões estéticas, geracionais, raciais e de gênero na comunicação e no consumo (PPGCOM-ESPM/SP).  
Email: [thiago.rizan@gmail.com](mailto:thiago.rizan@gmail.com)

**Resumo**

Arriscamo-nos em uma submetodologia indisciplinada para produzir uma cartografia do “fazer sentir”, a partir de práticas de etnografia digital. No contato com fragmentos de narrativas que nos afetaram ao experiencarmos uma nova maneira de compartilhar cinema, abordamos o experimento *Festival Impossível, Curadoria Provisória* (CachoeiraDoc, 2020). A experiência de fruição estética de um festival de cinema documentário, como era vivida antes - em contato e fricção com Cachoeira, cidade do Recôncavo Baiano, suas ruínas, histórias, contradições e o contexto da comunidade acadêmica da UFRB -, diante da condição pandêmica, precisou ser reelaborada. Com as possibilidades técnicas disponíveis, o evento se constituiu, para nós, como um experimento-festival capaz de continuar sua trajetória de produção decolonial, interseccional e transgressora das normas vigentes. Consolidou-se também como mobilizador de corpos audiovisuais cuirs, capaz de instaurar processos de cura de traumas sociais, coletivos e individuais, estruturados e mantidos pela modernidade/colonialidade.

**Palavras-chave:** Cuir; experiência estética; CachoeiraDoc; afetação.

**Abstract:**

As scholars, we take a risk with an undisciplined submethodology to produce a cartography of “feeling” based on digital ethnography practices. Affected by the fragments of narratives that we have had contact with while experiencing a new way of sharing cinema, in this article, we have approached the *Festival Impossível, Curadoria Provisória* (CachoeiraDoc, 2020). The experience of aesthetic fruition of a documentary film festival as it was lived before COVID-19 pandemic - in contact and in friction with Cachoeira, city of Recôncavo Baiano, its ruins, histories, contradictions, and the context of UFRB's academic community - given the current condition, needed to be rethought. With the technical possibilities available nowadays, the event has changed into a mix of experiment and festival capable of continuing its trajectory of decolonial, intersectional and transgressing production. It has also consolidated itself as a mobilizer of *cuir* audiovisual bodies, capable of establishing healing processes of social, collective, and individual traumas structured and maintained by modernity/coloniality.

**Keywords:** Cuir; aesthetic experience; CachoeiraDoc; affects.



Iniciamos esta escrita concordando com Rose de Melo Rocha (2010) e sua proposta de orientação spinoziana de que as imagens são capazes de afetar quem as consome, ou seja, aumentar ou diminuir a potência de agir. Fundamentada na teoria das afecções de Spinoza, ela entende que o humano pode ser afetado “com igual intensidade pelo encontro com um animal, um alimento ou com as representações daquilo que deseja” (ROCHA, 2010: 202). Dito isso, reunimo-nos, então, neste texto para elaborar as afetações provocadas pela nossa experiência estética, enquanto pesquisadores de imagens e dissidências, de consumir as imagens *queer/cuir* postas em circulação pelo *Festival Impossível, Curadoria Provisória*, uma reelaboração do CachoeiraDoc – Festival de Documentários de Cachoeira, em 2020.

“*Queer* porque se desalinha[m] do tempo das tradições” (BRANDÃO; LIRA, 2020: 123) que escrevem a história, que impõem uma versão dos fatos, assim como nosso intuito em escrever sobre as narrativas a “contrapelo” (BENJAMIN, 1996: 222) que fazem o festival, “*queerizando* aquilo que supostamente estava na esfera das narrativas e das vivências heteronormativas” (BRANDÃO; LIRA, 2020: 123). Sobre o *cuir*, essa distorção ortográfica de *queer*, Guilherme Altmayer (2016) diz que se trata de um termo colocado em circulação por alguns autores latino-americanos preocupados em pensar as especificidades sul-americanas de um *queer* local ou, ainda, para pensarmos junto a Pedro Paulo Gomes Pereira (2015), um “*queer* decolonial”. E acrescenta: “*Cuir*, quando lido em português, também remete ao *cu*. O *cu* como um lugar de fala precarizado a partir do sul” (ALTMAYER, 2016: 152). Essa aparente sutil torção já traz em si um posicionamento dentro da própria academia, pois, como Larissa Pelúcio (2014) conta, o *queer* entrou em circulação no Brasil pelas portas das universidades e foi chancelado por sua origem norte-americana. Enquanto nos Estados Unidos, ele emerge da luta dos movimentos sociais ao se apropriar desse termo utilizado para xingar sujeitos dissidentes (*queer*, em inglês, é um xingamento), por aqui ele chega sem causar o desconforto de seu idioma de origem, sem ruborizar faces, sem ofender, quase como um afago (PELÚCIO, 2014). Um trajeto que ecoa os trânsitos dos saberes e, segundo a autora, remete à ordem política na qual o Norte é o espaço de produção de conhecimento e o Sul o lugar das experimentações das teorias produzidas. Assim, pensar as imagens do CachoeiraDoc enquanto imagens *cuir*, como estamos nos propondo, é também um movimento para situarmos nessa discussão que tem sido semeada pelos autores citados.

Afeitos a uma submetodologia indisciplinada (MOMBAÇA, 2016; BRANDÃO; LIRA, 2020), objetivamos construir uma cartografia dos afetos em trânsito entre os corpos audiovisuais do festival e os nossos corpos encarnados de pesquisadores implicados, interessados que estamos na dimensão do “fazer sentir”, mais do que na



dos “sentidos” (SONTAG, 1987; GUMBRECHT, 2010). Importante dimensionar o âmbito de encontros possíveis deste fazer sentir: o espaço imaginário entre a materialidade do festival e nós, que estamos únicos em frente aos próprios computadores, celulares, *tablets*, televisões ou mesmo projetores por onde o site, as plataformas e os filmes podem nos afetar. Diante das condições de possibilidades, acessaremos práticas de etnografia digital que viemos trabalhando nos últimos anos em nossas investigações (MIGLIANO, 2020; SANTOS, 2020) sobre a potência estético-política de audiovisualidades e audiovisibilidades (audiovisualidades dotadas de legibilidade e legitimidade) (ROCHA, 2009).

Por meio de observações e anotações durante as conversas on-line com os realizadores, dos encontros com os filmes, dos acontecimentos que se transformaram durante as semanas do festival, das interações nas plataformas de trocas ativadas e outras produções que entramos em contato sobre o festival, como críticas e textos dos curadores, tecemos as relações que configuraram os nossos pontos cartográficos do “fazer sentir”.

O CachoeiraDoc é um festival de documentários realizado pela Cura e Cultura e pelo Grupo de Estudos e Práticas do Documentário, do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), com produção da Ritos Produções e apoio financeiro do Fundo de Cultura através do edital Setorial do Audiovisual 2019. A nona edição do festival, que se afirma “pioneiro no debate profundo das questões de raça e gênero nos espaços de cinema” (8 ANOS DO CACHOEIRADOC, 2020: on-line), ocorreria entre 26 e 31 de maio de 2020, na cidade de Cachoeira, na Bahia. Contudo, devido à pandemia da COVID-19, os organizadores tiveram que adiar sua versão presencial por tempo indefinido. Como “tática de resistência” (CERTEAU, 2004) e sobrevivência nessa “nova temporalidade pandêmica”, “atravessada pela materialidade radical do contágio e da busca pela cura” (FESTIVAL IMPOSSÍVEL, CURADORIA PROVISÓRIA, 2020: on-line), surge o “experimento” *Festival Impossível, Curadoria Provisória*, uma linha de fuga na qual, originalmente, dos dias 26 a 31 de maio de 2020, o site do evento disponibilizou os filmes selecionados por oito curadores para serem assistidos virtualmente, além de realizar duas conversas on-line com os curadores, nos dias 30 e 31 de maio, para discutir a fruição estética audiovisual e seus desafios implicados em uma temporalidade de crise e pandemia. O experimento intentou construir uma “nova arte de tecer aproximações” e, assim, mantermo-nos vivos, alertas e conectados (FESTIVAL IMPOSSÍVEL, CURADORIA PROVISÓRIA, 2020: on-line).



### Experimentar outras materialidades

Consta na descrição do evento que o ocorrido não foi um festival, mas um “experimento provisório e impossível” (FESTIVAL IMPOSSÍVEL, CURADORIA PROVISÓRIA, 2020: on-line). Contudo, o próprio nome dessa experimentação foi *Festival Impossível, Curadoria Provisória*. Essa tensão faz com que optemos por nos referir ao festival como um experimento-festival, comportando na nomenclatura as dimensões de experimento, festival de documentários e a contradição que surge na própria comunicação. Contradição esta que – ressaltamos – não mina a potencialidade do experimento, pois pensamos juntos com Edgar Morin (2011) que as tensões, paradoxos e contradições fazem parte da complexidade dos fenômenos do mundo. Desse modo, os mundos possíveis construídos pelo experimento-festival, conforme argumentaremos, não fogem à complexidade e às contradições - em vez de minar, potencializam os mundos criados.

O festival que dá origem ao experimento-festival estreou em 2010 no Recôncavo da Bahia, “entre as ruínas da colonização e da escravidão” (CESAR, 2018: on-line) e às margens do Rio Paraguaçu. A reflexão de Amaranta Cesar (2018), professora do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da UFRB e uma das idealizadoras e coordenadoras do festival, apresenta criticidade indispensável à imagem da cidade enquanto bem patrimonializado.

Considerada uma joia do Patrimônio Cultural Brasileiro, com lindos casarões e igrejas, Cachoeira (margem esquerda do rio Paraguaçu) forma com a cidade de São Félix (margem direita) um só organismo urbano. O tombamento do conjunto arquitetônico e paisagístico, pelo Iphan, ocorreu em 1971, embora muitos bens tenham sido tombados, individualmente, na década de 1940. Além do acervo colonial, a Ponte D. Pedro II (estrutura de ferro), o mercado, a ferrovia e a hidrelétrica são importantes marcos culturais. (IPHAN, 2020: on-line).

Mas é também vida pulsante em cotidianos, encontros e festividades cíclicas que, entre ruínas, casarões, igrejas e pontes, expõe sua diversidade cultural e social em uma dinâmica entropicamente arranjada. Desde a feira livre até os terreiros de candomblé, dos anúncios de óbitos que circulam as ruas de moto às procissões praticamente semanais conduzidas pelas orquestras sinfônicas Minerva Cachoeirana, Lira, entre outras que também ensaiam ocupando as ruas pela noite ou depois que o sol esfriou, a dinâmica cultural foi intensificada pela chegada da comunidade acadêmica da UFRB.



Entre todos os saberes performados pelos corpos locais, os da UFRB trouxeram as performances e entendimentos da capital, de cidades maiores, menores e do mesmo tamanho, da Bahia e de outros estados, de áreas rurais e até de outros países, como as professoras convidadas para estarem na Escola Internacional de Feminismo Negro Decolonial (organizada pelo grupo de pesquisa Angela Davis, da UFRB) - entre elas, a própria Angela Davis, Kimberley Creenshaw e Conceição Evaristo, por exemplo, em atividades também abertas ao público, atualizando a história de luta do marco central do Recôncavo.

Cachoeira guarda histórias de resistência à colonização e à escravidão. Foi o ponto de partida das tropas que seguiram para Salvador em busca da Independência da Bahia - que realmente consolida a independência do Brasil, em 2 de julho de 1823. É a primeira região no Brasil onde os povos escravizados exigiram terras e tempo para cultivarem seus próprios alimentos. Em sua área rural abriga quilombos e terreiros fundados antes da república. A cidade ainda guarda a Irmandade da Boa Morte, confraria religiosa afro-católica que, desde o início do século XIX, migrou de Salvador para Cachoeira de modo a, entre outras coisas, garantir o sustento de suas integrantes com o trabalho na cultura fumageira, bem como a continuidade de compra de cartas de alforria de seus descendentes. Anualmente, a Festa da Boa Morte é visitada por devotos, curiosos e pesquisadores, e, desde 2018, a manifestação cultural - articuladora de procissões, missas, ceias e jantares distribuídos ao público, além de samba de roda e muita magia - entrou no rol do patrimônio imaterial do estado.

A UFRB foi implementada a partir do programa REUNI - Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais, em 2008. Com reitoria em Cruz das Almas, o CAHL reúne os cursos de Cinema e Audiovisual, Comunicação Social, Ciências Sociais, História, Tecnologia em Gestão Pública, Museologia, Serviço Social e Artes Visuais, em versões bacharelado e licenciatura, além de cinco programas de pós-graduação.

Esse grande laboratório de experimentações e experiências subjetivas e coletivas ainda é, paradoxalmente, também um espaço constituído de violências epistemológicas, hierarquias de poder e ranços patriarcais, legados do eurocentrismo fundante de nossa sociedade. (BRANDÃO; LIRA, 2020: 1).

Engajados em contribuir para a construção de uma visagem confrontadora dos produtores das máquinas de violências que também atuam na Universidade, considerando inclusive a delicadeza e a força da potência das temporalidades em convívio na cidade e região, o CachoeiraDoc se empenha em cuidar também das





subjetividades dos estudantes, autodeclarados negros na maior proporção entre as universidades federais do país - mais de 80% dos discentes.

Além de ter desenvolvido um conceito curatorial engajado em questões de representação e representatividade, o CachoeiraDoc é pioneiro no debate profundo das questões de raça e gênero nos espaços de cinema, tendo impactado o circuito dos festivais brasileiros. (8 ANOS DE CACHOEIRADOC, 2020: on-line).

Mas o experimento-festival já nos apresenta nas materialidades disponíveis no mundo on-line que este CachoeiraDoc não é um festival de cinema. Acionando uma equipe de curadoria escolhida entre mais de 300 pessoas inscritas no edital *Para tramar futuros: uma convocatória*, o website do festival narra nossa condição atual, em retrospectiva, abrindo o sentido da leitura em um voo sobre o rio e sobre a ponte de ferro que é logo do festival.

Na imagem que dá acesso ao site para inscrições dos filmes a serem selecionados, etapa encerrada em 2 de março de 2020, reconhecemos a realização de uma sessão na Praça da Aclamação, utilizando a parte frontal da Câmara de Vereadores, antiga Cadeia Pública, para montar o telão e o equipamento sonoro da projeção (Figura 1).

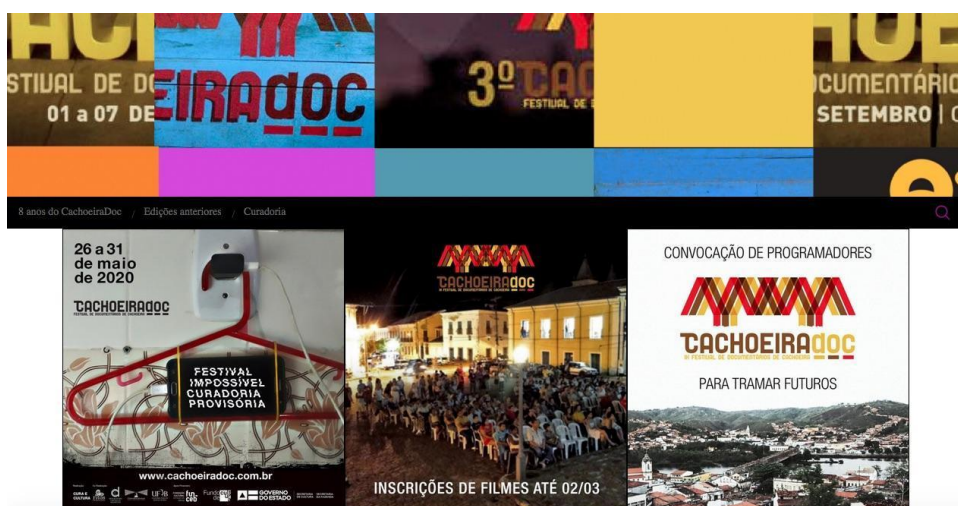


Figura 1: Tela inicial do site do CachoeiraDoc.

Fonte: Captura de tela do site.

A programação visual do site emula na apresentação das notícias estruturantes da realização do festival uma página inicial de Instagram, com as imagens dos cartazes dos anúncios compondo, assim como na plataforma, a apresentação das últimas postagens primeiro, narrativa inversa cronologicamente. A primeira, mais recente, é o



cartaz do experimento-festival, composto por duas imagens produzidas no confinamento, como a dimensão pandêmica exige, buscando suprir as necessidades taticamente com o que se tem a mão; aqui, com o armengue da demanda em evidência, em uma gambiarra tecnológica de celular, carregador, cabide e elásticos de borracha, inventando um tripé ou simplesmente improvisando um cartaz que fecha as possibilidades deste ano: cinema só emulado, dentro de casa (Figura 2).



Figura 2: Arte de divulgação do Festival Impossível, Curadoria Provisória.

Fonte: Captura de tela do site.

Antes de adentrar o site do experimento-festival, ainda propomos uma janela cujo acesso estava disponível na imagem anterior - a janela que apresenta o festival e traz, além do texto dos organizadores, dois breves (mas intensos) depoimentos: um de Safira Moreira, diretora que quando passou pelo festival era estreante, e um de Marcelo Pedroso, diretor reconhecido nacionalmente - ambos narrando a importância do festival em sua trajetória como realizadores. O depoimento de Safira é a primeira narrativa que nos afeta diante da sua transformação em relação ao encontro com o festival.

Foi em Cachoeira que meu avô nasceu, foi em Cachoeira que conto que eu renasci. Ali, próximo da beira do Rio Paraguaçu estava o cine-theatro, um encontro de cinema e águas. *Travessia*, assim como meu avô, foi de Cachoeira para o mundo. Partindo do rio, e desbocando nos mares – atlântico, pacífico, índico. No ano de 2017, o filme teve sua estreia no CachoeiraDoc, saindo com o prêmio de melhor curta-



metragem pelo Júri Oficial, ao lado do longa-metragem “Ava Yvy Vera - A Terra do Povo do Raio”, de Genito Gomes. Se apresentava, assim, um cinema genuinamente brasileiro – porque negro e indígena - na oitava edição do Festival. Depois, o filme percorreu mais de 30 mostras e festivais nacionais e internacionais, sendo, em 2019, o curta de abertura da 49ª Edição do Festival Internacional de Cinema de Rotterdam. (MOREIRA, 2020: on-line).

A narrativa apresenta trocas muito preciosas, como o entendimento do encontro enquanto renascimento da realizadora, criando possibilidade de situações de outras viagens, outros encontros. Safira, inclusive, estava como uma das participantes em ambas as “conversas on-line com os curadores”, ocorridas em 30 e 31 de maio de 2020, sendo que foi saudada nessa trama de futuros possíveis com emojis, palavras seguidas de exclamações, troca de cumprimentos com a mesa composta trans-regionalmente, e assim assistida por nós.

Enquanto pesquisadores implicados, somos parte desta trama que só existe quando atualizada, narrada, contada. Os comentários não ficam salvos nas gravações das conversas on-line das *lives* do Instagram e tampouco do YouTube, salvo os comentários projetados na difusão. Esses espaços têm se configurado como os mais públicos possíveis nos experimentos de compartilhar momentos curados e programados para coletividades audiovisuais no confinamento pandêmico. Reportagem do *New York Times* ainda no início da pandemia, em maio de 2020, já apontava os espaços on-line e uma adaptação digital por algumas importantes feiras de arte internacionais como solução para se adequar a esse novo contexto mundial (MITTER, 2020).

As gravações são documento de potência dos momentos memoráveis, quando com uma troca de letra a palavra relação se torna ralação, na enunciação da curadora Ramayana Lira, e assume um sentido de pertencimento reconhecido por todos que estavam ali envolvidos, mas sem toda a emoção, a troca de referências e os acenos ao longe que se configurou o espaço do bate-papo, dimensão dos encontros com materialidade restrita, mas afetação garantida, memórias acesas; até os cheiros se reconfiguram na lembrança dos imaginários despertados, como do dendê da baiana do acarajé que estava sempre por perto em Cachoeira. Mas tal espaço de afetação, durante o experimento-festival, gerou alterações visíveis em outro plano, a partir de pedidos entusiasmados - como o momento do bis em shows, tanto na conversa on-line do sábado como na do domingo de tarde. Os perfis de pessoas que comentavam no *chat* pediram que o festival disponibilizasse os filmes para visionagem por mais uma semana em vez de se encerrar ali. A coordenação do festival ouviu o pedido; naquele fim de



sábado ainda aventou a possibilidade de seguir a programação com os realizadores; e, no domingo, a notícia foi dada ao final da conversa on-line, mobilizando afetos externalizados no *chat* do Instagram em corações, vivas e “ufas”: para nós, não havia dado tempo de assistir tudo.

No site do experimento-festival, a página, iniciada pela Figura 2 e que tem ao final de seu rolamento as gravações das conversas on-line, guarda como conteúdo a postagem de uma entrada dos depoimentos das curadoras e curadores com imagens *still* dos filmes escolhidos, entrada que direciona para outra página do site. Toda esta seção tem como fundo uma tela preta, intentando uma imersão na sala escura - talvez, exatamente o que seria este momento de fruição estética dos filmes escolhidos pela comissão curatorial. Há ainda uma apresentação textual do experimento-festival que, logo em seu início, tem uma grafia riscada, visibilizando que o que estava no programa se alterou no processo de encontro com a curadoria provisória, afirmando posicionamento ético-estético mesmo on-line (Figura 3).

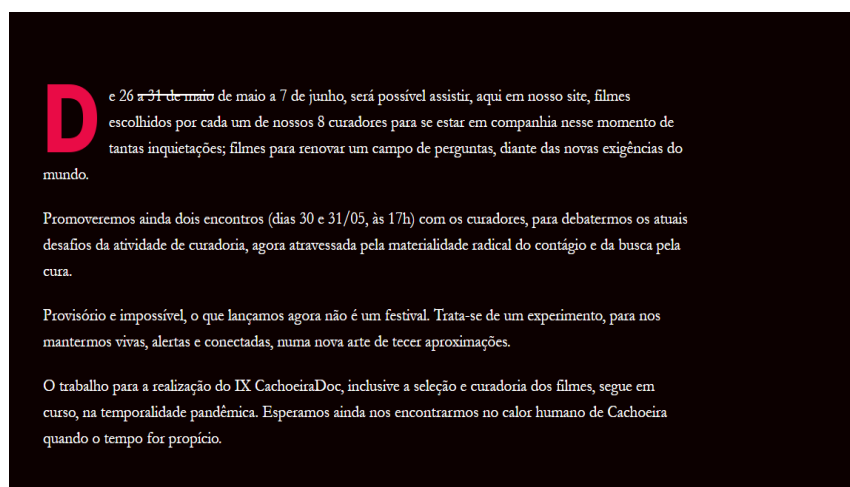


Figura 3: Texto de apresentação do experimento-festival rasurado.

Fonte: Captura de tela do site.

### Decolonizar conteúdos para curar as dores da colonialidade

Os oito filmes selecionados para participação do *Festival Impossível, Curadoria Provisória* foram: *À beira do planeta mainha soprou a gente* (2020); *Rebu – A egolombra de uma sapatão quase arrependida* (2019); *Fartura* (2019); *Thinya* (2019); *Relatos Tecnopobres* (2019); *Tipoia* (2018); *New York, just another city + Teko Haxy – ser imperfeita* (2019) e *Trindade* (2020). Assistimos a todos esses filmes, assim como participamos das duas conversas on-line, que permanecem disponíveis para consumo no site do evento. Os filmes, por sua vez, estariam disponíveis apenas de 26 a 31 de



maio - todavia, conforme apontado anteriormente, após a interação do público durante as conversas on-line, o experimento-festival acabou sendo estendido até 7 de junho.

Alinhados ao pensamento de Suely Rolnik (2006), que descreve diferentes tipos de corpos e dos estudos de imagens de Massimo Canevacci (2008) – que, por sua vez, também faz uso de “corpo” em um sentido “dilatado” para investigar os fetichismos visuais das imagens e pensar a cidade como corpo -, pensamos os filmes exibidos no *Festival Impossível, Curadoria Provisória* enquanto corpos audiovisuais. Corpos estes que carregam em si uma “multidão *queer*” (PRECIADO, 2011) e fazem ver outros mundos possíveis além do imposto pela matriz colonial do poder.

Walter Mignolo (2007), Ramon Grosfoguel e Santiago Castro-Gomez (2007), Nelson Madonado-Torres (2019), entre outros pensadores do grupo latino-americano *Modernidad/Colonialidad*, descrevem a matriz colonial do poder como uma estrutura responsável por perpetuar a colonialidade mesmo após a independência das colônias. Isso porque eles dissociam colonialismo de colonialidade. O primeiro se refere a um sistema jurídico-administrativo que teve fim com as independências, contudo, a colonialidade persiste, pois trata-se de uma colonização não apenas da geografia das colônias, mas também dos corpos, do conhecimento, dos imaginários, da sexualidade e do gênero. Por isso, para o grupo *Modernidad/Colonialidad*, é necessário empreender um segundo movimento de decolonização, que eles nomeiam de giro decolonial (BALLESTRIN, 2013), quando refazemos as estruturas que ainda moldam nossos modos latino-americanos de produzir a nós mesmos, de pensar, de produzir conhecimento, de existir no mundo, de imaginar mundos.

O objetivo da matriz colonial do poder, entre outros, é uma produção de corpos e subjetividades marcada por referenciais específicos de gênero, sexualidade, raça e classe social. No topo da hierarquização de corpos promovida está o homem branco, europeu, cisgênero, heterossexual e rico, que produz um conhecimento científico supostamente inquestionável, pois parte de um ponto zero ficcional, no qual os marcadores da diferença não atravessariam o conhecimento produzido, mantendo-o puro e científico (CASTRO-GÓMEZ; GROSFOGUEL, 2017). Qualquer corpo que escape desses marcadores e os conhecimentos produzidos sob outros parâmetros são menores, subalternizados. Com isso, toda a multidão *queer* da qual nos fala [Paul] Beatriz Preciado (2011: 11) - “corpos transgêneros, homens sem pênis, *gounis garous*, ciborgues, *femmes butchs*, bichas lesbianas...” - está fora do campo do visível do mundo tal como ordenado pelo que poderíamos chamar de “polícia colonial”, em diálogo com a polícia de Jacques Rancière (1996) e a discussão latino-americana da colonialidade.





Ou, ainda, se quisermos decolonializar nossas referências, podemos chamar de “fiscais de cu”, como nomeia o cantor não-binário Triz, em sua música *Elevação Mental*.<sup>3</sup>

O que queremos cartografar aqui é o contexto sociocultural no qual localizamos o experimento-festival *Festival Impossível, Curadoria Provisória*: uma experimentação que se dá em uma “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 1996b) na qual alguns poucos corpos ordenam o mundo de tal forma que apenas eles possam fazer parte do campo do visível e tenham suas vozes reconhecidas como palavras, enquanto outros são hierarquizados de acordo com o quão distante estão desse ideal colonial (homem, branco, europeu, cisgênero, heterossexual, rico, produtor de uma ciência cartesiana), expulsando-os do campo do visível e não reconhecendo suas vozes enquanto palavra, mas como ruídos.

Isso porque a voz (*phone*) seria comum a todos, homens e animais, mas só os primeiros são capazes de discursar, de elaborar e manifestar o útil e o prejudicial, o justo e o injusto. O reconhecimento do som produzido pelo outro como discurso, contudo, não é natural. Trata-se de uma operação arbitrária que reconhece a palavra de alguns e ignora a de outros (RANCIÈRE, 1996). Os corpos que não pertencem à comunidade política, tal como entendida pela polícia do mundo sensível, não são ao menos considerados seres falantes, portadores da habilidade de discursar. Suas demandas e propostas não são ouvidas. Quando suas bocas se abrem, ouvem-se apenas ruídos. (SANTOS, 2018: 4).

Assim, os corpos audiovisuais que fazem parte do experimento-festival nos fazem pensar em tensionamentos a essa matriz colonial do poder em algumas dimensões: são produções realizadas por corpos que não compartilham dos ideais coloniais de raça, gênero, sexualidade, classe e geografia; dão a ver corpos-outros que não esse hegemônico; e apresentam saídas para mundos-outros que não estão por vir, mas já estão aqui, nos quais há uma tensão à partilha do sensível tal como posta pela matriz colonial do poder e onde subjetividades-outras se movimentam, guiadas pela bússola ética de Rolnik (2006), que aponta não para o Norte, mas para a vida.

Os corpos audiovisuais selecionados para compor essa edição do experimento-festival e os corpos encarnados apresentados por eles evocam algumas dores da colonialidade, “sintomas do tempo”, como chama Beatriz Rodvalho (2020: on-line) em

<sup>3</sup> ELEVAÇÃO Mental (Triz) - Clipe Oficial. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (5m59s). Publicado pelo canal Triz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=npGrq2lFmIs>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.



sua descrição dos diversos sentidos de cura que atravessam os filmes, perspectiva enunciada pelas curadoras e curadores durante as *lives* do festival:

*À beira do planeta mainha soprou a gente busca a reparação dos laços entre mães e suas filhas lésbicas. Rebu, por sua vez, tenta refazer as tramas da diretora com sua família, com suas ex-amantes, consigo mesma mas também com uma sociedade violenta, racista e patriarcal. O racismo estruturante da sociedade brasileira, na realidade, aparece em todos os filmes, mas sobretudo nas histórias de família de Fartura e na história de Trindade no filme que leva seu nome. Trindade, Tipóia e Teko Haxy exploram as feridas do corpo, do espírito e da história. New York, Just Another City e Thinya expõem o trauma que funda o Brasil: a colonização e o genocídio dos povos indígenas – trauma que se repete cotidianamente. O futuro para esse país em que o presente é um retorno incessante do passado é imaginado em Relatos tecnopobres, em que os sobreviventes do apocalipse político de 2019 preparam uma revolução. (RODOVALHO, 2020: on-line).*

Conforme observa a autora, esses corpos audiovisuais são trazidos à vida, em sua maioria, por jovens realizadores que compartilham dores coloniais no vídeo, como observamos no documentário em primeira pessoa *Rebu*. Nele, a diretora Mayara Santana expõe “talento paquerador, flexibilidade com a verdade, relacionamento abusivo, irresponsabilidade afetiva, reprodução de machismo, impulsividade e romance” enquanto aspectos de uma performance de masculinidade aprendida, preponderantemente, com seu pai, Pedro Bala, e reproduzida em sua “vivência sapatão” (REBU - A EGOLOMBRA [...], 2020: on-line). Já em *New York, just another city*, a realizadora audiovisual guarani Patrícia Ferreira Pará Xyapy, em uma fala sua durante o *Margaret Mead Film Festival*, festival de cinema etnográfico em Nova York (EUA), é interrompida e confrontada ostensivamente por um homem branco na plateia que discorda de seu posicionamento político, uma cena que reproduz tão ostensivamente, na concretude do mundo e em seu simbólico, a matriz colonial do poder.

Contando sobre sua experiência no universo acadêmico, a escritora negra bell hooks (2013) compartilha ter chegado a esse espaço institucional conduzida por suas dores. “Desesperada” por fazer a “dor ir embora”, ela viu na teoria um “local de cura” para entender o racismo e sexismo que experienciava:





Encontrei um lugar onde eu podia imaginar futuros possíveis, um lugar onde a vida podia ser diferente. Essa experiência “vívida” de pensamento crítico, de reflexão e análise tornou um lugar onde eu trabalhava para explicar a mágoa e fazê-la ir embora. Fundamentalmente, essa experiência me ensinou que a teoria pode ser um lugar de cura. (hooks, 2013: 85).

Nem toda teoria, salienta a autora, é processo de cura, mas pode vir a ser se assim a fizermos. Nesse mesmo sentido, entendemos que os encontros entre corpos encarnados e audiovisuais, enquanto processos de afetação que aumentam ou diminuem a potência de agir (ROCHA, 2010), também podem servir como processos de cura para as dores da colonialidade.

Em *Thynia*, a diretora Lia Letícia aventa para um processo de cura que se dá sarcasticamente, que ri na cara da narrativa que se diz oficial, na visão da curadora Evelyn Sacramento (2020). Com uma narração em *off* na língua Yaathê dos povos Fulniô de Pernambuco, excertos dos livros *Duas viagens ao Brasil* e *Viagens pelo Brasil* são lidos enquanto a câmera passeia por fotografias da sociedade alemã dos anos 1960 e 1970. “[...] [O] que vemos nessa composição sonora e visual é a possibilidade de reinventar memórias ou de imaginar um novo passado e prospectar o futuro”, descreve Sacramento (2020: on-line). Pensamos esse corpo audiovisual animado pela diretora Lia Letícia performando aquilo a que se propõe o festival CachoeiraDoc e, conseqüentemente, sua versão impossível e provisória: exorcizar traumas históricos (RODOVALHO, 2020).

Exorcismos, contudo, não acontecem em silêncio. Gritos são ouvidos, como o incômodo do homem branco na presença da fala da indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy, em Nova York. Em diálogo com bell hooks, Grada Kilomba (2010) lembra que a voz de escritoras negras - em nosso caso, de uma indígena - ecoa a dor de ser excluído de lugares onde se acabou de chegar, mas dificilmente se pode ficar. Enquanto corpo de carne e osso, essa situação de Patrícia reverbera isso e é ecoada pelo corpo audiovisual do documentário.

Mas se as vozes de corpos subalternizados eram silenciadas com instrumentos de tortura, como a máscara da escrava Anastácia resgatada por Kilomba (2010), espaços de cura como o promovido pelo experimento-Festival Impossível servem para amplificá-las e o *estrondo audiovisual* que provocam servem de alternativa ao padecimento dos olhos de uma cultura visual saturada. Norval Baitello Junior (2010) aponta que no fluxo incessante de imagens técnicas da contemporaneidade, em meio a uma hipertrofia visual, nossos olhos estão padecendo do excesso de imagens e da velocidade acelerada com que são bombardeados. “Tendo a considerar, de maneira,



pessimista, que não estamos mais enxergando. Somente vemos [...] logotipos e marcas, imagens desconectadas do seu ambiente, do seu entorno, da sua história. Já quase não vemos mais nexos, relações, sentidos” (BAITELLO JUNIOR, 2010: 144). A seu modo, a escrita de Patrícia Mourão (2020) corrobora a discussão. Em tempos pandêmicos e suas experiências audiovisuais confinadas, ela registra esse modo de fruição: movimentos mínimos, olhares para cima e para baixo, dedos acariciam a “pele da tela”. “Estou no limbo”, ela diz, mas complementa: “já estávamos no limbo há bastante tempo” (MOURÃO, 2020: on-line).

Segundo Baitello Junior (2010), para aliviar nossos olhos padecidos, precisamos contemplar, atividade responsável por criar as conexões das quais carecemos, mas que exige um tempo de fluxo lento, que permita realizar conexões, relações, encontrar sentidos e se deixar sentir. É o que Patricia Yxapy ensina à outra Patrícia, a Mourão, assim como a todos nós, em uma cena de *New York, just another city*. Em meio à Times Square, “onde tudo é tela e tudo é imagem”, onde “olha-se o fluxo, a passagem das luzes, das imagens, até que se vire imagem e parte do fluxo” (MOURÃO, 2020: on-line), Patrícia para. Em um momento está sendo filmada pelos realizadores André Lopes e Joana Brandão, no segundo seguinte toma para si a câmera e desloca o olhar do fluxo incessante e do brilho libidinosos da Times Square para um pombo. À altura do chão, um pombo. Esta mulher indígena está no vértice de um turbilhão visual, testemunhando a iconofagia de Baitello Junior (2010) em escala massiva, e, ainda que também transformada em imagem pelas lentes da câmera, provoca um ruído. Interrompe um fluxo. Os corpos em processo de iconofagização ao redor são suspensos pelo corpo audiovisual do filme, que obriga o espectador a contemplar a indiferença do pombo e mergulhar no tempo de Patrícia. Seria esse o tempo de fluxo lento do qual carecemos? Para Mourão (2020: on-line), “o deslocamento das luzes para o pombo não me parece produto do desespero, tampouco do desprezo. Ele não é escape, fuga. É saída”.

No alvorecer das metrópoles modernas, Walter Benjamin (1989) já havia refletido sobre os choques óticos provocados pelo excesso de estímulos visuais das grandes cidades e apontado, inclusive, a capacidade terapêutica do cinema, com seu recurso estilístico da “montagem”, em treinar a sensibilidade dos corpos para os choques óticos e táteis da vida urbana (SELIGMANN-SILVA, 2009).

De modo geral, na sociedade, os bombardeios de audiovisualidades talvez provoquem uma queda de potência. Enfraquecemo-nos expostos aos sucessivos golpes na retina. Deixamos de nos surpreender com o excesso e a fragmentação de choques da modernidade, pois paramos de



olhá-los. Nossas consciências despertadas os amortecem com relativo sucesso. Estamos vacinados, acostumados, fatigados, enfraquecidos pelas imagens, como a Albertine de Marcel Proust (1871-1922), em *Em busca do tempo perdido* [...] [esgotada perante a multidão parisiense] (SANTOS, 2020: 55).

Em sua discussão sobre o trauma como “veneno inoculado [...] que, em vez de aliviar, consegue fazer voltar a arder nossos olhos fatigados”, Santos (2020: 56) pensa que enquanto a sucessão de choques óticos anestesia os olhos, “o trauma talvez seja uma possibilidade para acordar [ainda que momentaneamente] do torpor iconofágico” (SANTOS, 2020: 157). Nesse sentido, pensamos que, no fluxo de imagens midiáticas hegemônicas, protagonizadas por corpos que atendem aos requisitos coloniais e compartilham os códigos pasteurizados e saturados de beleza dos “rostos midiáticos” (REINALDO, 2012), os corpos audiovisuais e encarnados em circulação no experimento-Festival Impossível traumatizam no sentido de interromper um consumo audiovisual desenfreado. Eles exigem o tempo de fluxo lento do qual Baitello Junior (2010) nos fala e Patrícia Yxapy coloca em prática na cena da Times Square, não apenas para consumir essas imagens como para, inclusive, perlaborar o trauma que lhes acompanha - como quando o corpo audiovisual de *Thynia* “aflora a imaginação sob uma perspectiva anticolonial, ao passo em que coloca os brancos em uma posição irônica e exotizante, subvertendo o discurso hegemônico acerca dos povos indígenas” (SACRAMENTO, 2020: on-line) para, ao nosso olhar, elaborar o trauma da colonização.

### **Considerações finais: imaginando redes possíveis**

Corpos subalternizados têm sido silenciados desde que a Modernidade espalhou suas fundações sobre o que seria o suposto Novo Mundo - suposto porque se há um mundo novo, há um velho, um que veio antes, um europeu e, com ele, a prerrogativa que a colonização impôs de tê-lo como modelo de civilização. O silenciamento foi acompanhado pelo aniquilamento dos corpos nativos, que eram questionados inclusive de sua própria humanidade. Grosfoguel (2016: 36) conta que no imaginário cristão do século XVI, “não ter uma religião equivalia a não ter uma alma, isto é, ser expulso da esfera do humano”. Para além da importante discussão que o autor traz com a referência histórica ao julgamento de Valladolid, em 1552, quando a monarquia imperialista cristã espanhola julgou se os nativos teriam ou não alma e, conseqüentemente pela lógica da época, se seriam ou não humanos, há ainda os quatro genocídios/epistemicídios que acompanharam a aniquilação dos corpos: contra muçulmanos e judeus na conquista de Al-Andalus; contra povos nativos dos continentes



americano e asiático; contra africanos aprisionados e escravizados; e contra mulheres que praticavam e transmitiam conhecimentos indo-europeus na Europa, consideradas bruxas. Tais necropolíticas, para pensar com Achille Mbembe (2018), seguem em curso e atualizadas às dinâmicas atuais, inclusive audiovisíveis.

No atual contexto político, cultural e econômico brasileiro, a matriz colonial do poder foi alçada a projeto de nação. Com um governo guiado por um presidente reacionário, eleito democraticamente por uma população que, de um modo ou de outro, validou esse modo de organizar o campo do visível defendido por tal pessoa que institucionalizou o ódio e a violência especificamente contra minorias diversas, tal matriz é intensificada e transformada em máquina de guerra, não no sentido de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), que a pensam justamente como uma estratégia contra os aparatos institucionais. A máquina de guerra em favor da intensificação da matriz colonial do poder em execução está mais próxima da necropolítica denunciada por Mbembe (2018). O autor fala de transformar o inimigo do Estado em alvo da morte. Pois sob a égide da colonialidade, são inimigos de Estados todos aqueles que não compartilham dos marcadores coloniais de legitimidade. Assim, o Brasil tem passado por uma série de violências físicas e simbólicas contra populações minoritárias.

É uma guerra contra os corpos dissidentes e, desse modo, a má gestão brasileira da pandemia de COVID-19, divulgada internacionalmente pela Organização das Nações Unidas (2020), acaba por servir como instrumento dessa máquina de guerra colonial. O número de negros e pardos mortos por COVID-19 no Brasil é cinco vezes maior do que o de brancos (MUNIZ; FONSECA; PINA, 2020) e os bairros periféricos da cidade do Rio de Janeiro acumulam, proporcionalmente, o dobro de mortes pela doença em relação aos bairros mais ricos, conforme nota técnica do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (2020).

Em uma crítica a um dos discursos que circula atualmente de um desejo pulsante de voltar à “normalidade”, Bruno Latour (2020) diz que estamos na situação em que estamos justamente por causa do modo com que vínhamos nos comportando como humanidade nos últimos séculos. É justamente essa dita “normalidade” que nos fez chegar a esse cenário de ficção científica imaginado por Jean Baudrillard (1998 [1990]) nos anos 1990, no qual a higienização e esterilização seria nossa meta. Menos delirante do que soou quando descrita, essa imagem do medo pela contaminação e das bolhas higienizantes se concretizou.

Nesse sentido, entendemos que o mundo tal como organizado pela matriz colonial do poder, revigorada pela lógica neoliberal apontada por Latour (2020) como nevrálgica para a catástrofe atual, está por ruir. A Natureza aponta sua estafa cada vez mais cedo. O “Dia da Sobrecarga da Terra” é uma criação humana quase irônica para



apontar, anualmente, a data em que a humanidade consumiu as reservas naturais passíveis de serem renovadas. Todo ano, essa data muda, de acordo com o consumo do ano vigente. Em 2020, o dia de esgotamento da Terra aconteceu em 22 de agosto, três semanas depois do “Dia da Sobrecarga da Terra” de 2019. O fôlego extra não é aleatório: o confinamento forçado dos corpos durante a pandemia diminuiu em 14,5% a pegada de carbono e em 8% o consumo de produtos de origem florestal (*GLOBAL FOOTPRINT NETWORK*, 2020).

Na realidade assombrosa que nos circunda nestes tempos, ainda que no mundo, mas especificamente no contexto brasileiro, o encontro com o experimento-festival nos acalenta, como a brisa do pôr do sol à beira do rio Paraguaçu, na cidade de Cachoeira. Enquanto nos conectamos à programação de corpos audiovisuais escolhidos pela curadoria provisória, imaginamos outros mundos possíveis que resistem há séculos às estratégias necropolíticas estabelecidas. Imaginamos que cada pessoa a experimentar estes corpos audiovisuais é um lampejo de sobrevivência (DIDI-HUBERMAN, 2011) da diversidade existente no território global compartilhado pelas redes da internet, “espaço de socialização do conhecimento e novas configurações para o convívio social” (BRETAS, 2006: 130). Ao nos conectarmos nas duas conversas online, nossos corpos/perfis puderam brilhar juntos, criando uma nuvem de luz neste espaço imaterial do experimento-festival: as alianças cuir ali estabelecidas configuraram uma outra dimensão da luta pela decolonialidade dos imaginários. O pulso luminoso nos afetou diferencialmente, mas equanimemente enquanto motivação estético-política a contrapelo. Arriscamo-nos a considerar tal potência de lampejos como ativadora de um *continuum trans*, interseccional, decolonial, corpos (re)compostos em uma rede na dimensão de isolamento pandêmico por uma experiência audiovisual transformadora, mesmo que possível agora apenas pela montagem dos fragmentos de narrativas que restam/existem em nossas memórias e seus rastros na internet (trailers dos filmes, textos dos curadores, material de divulgação do experimento-festival, gravações das *lives*, postagens dos realizadores, etc.). Assim, quando Alessandra Brandão e Ramayana Lira (2020: 134) perguntam “vislumbraremos as ruínas do patriarcado e suas mazelas?”, respondemos que “sim”. De modo efêmero, lampejante, imaginário, em uma quase sala de cinema imaginada, podemos sonhar ruínas, imaginar coletivamente em nossas existências cuir.

Em meio aos destroços físicos e simbólicos desse mundo organizado por lógicas coloniais e neoliberais, corpos audiovisuais como os que participam do *Festival Impossível, Curadoria Provisória* e os corpos dissidentes que os compõem colocam em curso uma sobreposição de temporalidades, sugerindo outros mundos possíveis em meio a um mundo hegemônico que nem terminou de queimar. São exercícios de refação



do real pela via do imaginado e do imaginário que dão a ver “subjetividades políticas encorpadas” (DIAZ GÓMEZ; ALVARADO SALGADO, 2012), processos de produção de si que se dão no cotidiano, a partir de corpos concretos, de carne, osso e vísceras, transformando a si e ao entorno conforme refletem sobre a política, o político, o público e o comum (MIGLIANO, 2020), tensionando o que está posto e aquele que o postula. Kênia Freitas (2020) diz, em seu texto curatorial para a “ficção especulativa” de *Relatos tecnopobres*, que não somos capazes de vislumbrar o que virá após a queima do fim do mundo. Concordamos com a autora que recorre ao imaginário do fogo para fazer uso da potente imagem da fênix que, para ressurgir, primeiro precisa queimar. Nesse mundo hegemônico, colonial e neoliberal em chamas, o que os corpos em trânsito no *Festival Impossível, Curadoria Provisória* apontam é que, em uma inflexão à Maya Angelou, *still we rise*.

#### Referências Bibliográficas

8 ANOS DO CACHOEIRADOC. [Site institucional], 2020. Disponível em: <http://www.cachoeiradoc.com.br/2020/8-anos-de-cachoeiradoc/>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

ALTMAYER, Guilherme. “Tropicuir”. *Concinnitas*, v. 17, n. 28, 2016, 152-171.

BAITELLO JUNIOR, NORVAL. *A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia*. São Paulo: Paulus, 2010.

BALLESTRIN, Luciana. “América Latina e o giro decolonial”. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11, 2013, p. 89-117.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: Ensaio sobre os fenômenos extremos*. 4. ed. Campinas: Papyrus, 1998.

BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, volume 3: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 103-149.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, volume 1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana. Inventário de uma infância sapatão em um mundo de imagens. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, v. 03, n. 09, 2020, p. 121-137.

BRETAS, Beatriz. “Ativismos na Rede: Possibilidades para a crítica de mídia na internet”. In: BRETAS, Beatriz (org.). *Narrativas telemáticas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2006.

CANEVACCI, Massimo. *Fetichismo visuais – corpos eróticos e metrópole comunicacional*. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2008.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2004.





CÉSAR, Amaranta. De Cachoeira à Paris: Festivals engagés. *Autres Brésils*, 21 août 2018. Disponível em: <https://www.autresbresils.net/De-Cachoeira-a-Paris-festivals-engages>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1227 – Tratado de nomadologia: a máquina de guerra. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, volume 5. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 7-96.

DIAZ GÓMEZ, Álvaro; ALVARADO SALGADO, Sara Victoria. “Subjetividade política encorpada”. *Revista Colombiana de Educação*, n. 63, 2012, p. 111-128.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011

FESTIVAL IMPOSSÍVEL, CURADORIA PROVISÓRIA. [Site institucional, 2020. Disponível em: <http://www.cachoeiradoc.com.br/festivalimpossivel/>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

FREITAS, Kênia. Relatos de uma curadoria provisória. [Site institucional] CachoeiraDoc, 2020. Disponível em: <http://www.cachoeiradoc.com.br/festivalimpossivel/relatos-tecnopobres/>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

GLOBAL FOOTPRINT NETWORK. Adiamento do Dia da Sobrecarga da Terra revela oportunidades para construir um futuro alinhado com o nosso planeta finito. Oakland, EUA: [s.n.], 2020. Disponível em: <https://www.overshootday.org/newsroom/press-release-august-2020-portuguese/>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

GROSGOUEL, Ramón. “A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/espitemicídios do longo século XVI”. *Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, 2016, p. 25-49.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. “Prólogo – giro decolonial, teoria crítica y pensamiento heterárquico”. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 9-24.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-RIO, 2010

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. Aspectos socioeconômicos da COVID-19: o que dizem os dados do município do Rio de Janeiro? Brasília: [s.n.], 2020. Disponível em: [https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/nota\\_tecnica/200731\\_nt\\_diset\\_n\\_7\\_2.pdf](https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/nota_tecnica/200731_nt_diset_n_7_2.pdf). Acesso em: 15 de setembro de 2020.

IPHAN – INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. [Site institucional], 2020. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/112>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

KILOMBA, Grada. *Plantation memories: episodes of everyday racism*. Munster, Alemanha: Unrast Verlag, 2010.





LATOURE, Bruno. *Imaginar gestos que barrem o retorno da produção pré-crise*. São Paulo: n-1, 2020. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/008-1>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

MALDONADO-TORRES, Nelson. "Analítica da colonialidade e da decolonialidade". In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 27-53.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1, 2018.

MIGLIANO, Milene. *Entre a praça e a internet: outros imaginários políticos possíveis na Praça da Estação*. Cruz das Almas: Editora UFRB, 2020.

MIGNOLO, Walter. "El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto". In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 25-46.

MITTER, Siddhartha. Art Biennials were testing grounds, now they are being tested. *New York Times*, May 1st 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/05/01/arts/design/art-fairs-biennials-virus.html>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

MOMBAÇA, Jota. "Rastros de uma submetodologia indisciplinada". *Concinnitas*, v. 1, n. 28, 2016, p. 341-354.

MOREIRA, Safira. [Site institucional], 2020. Disponível em: <http://www.cachoeiradoc.com.br/2020/8-anos-de-cachoeiradoc/>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MOURÃO, Patrícia. De limbos e saídas. [Site institucional] CachoeiraDoc, 2020. Disponível em: <http://www.cachoeiradoc.com.br/festivalimpossivel/teko-haxy-new-york/>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

MUNIZ, Bianca; FONSECA, Bruno; PINA, Rute. Em duas semanas, número de negros mortos por coronavírus é cinco vezes maior no Brasil. *A Pública*, 06 de maio de 2020. Disponível em: <https://apublica.org/2020/05/em-duas-semanas-numero-de-negros-mortos-por-coronavirus-e-cinco-vezes-maior-no-brasil/>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. COVID-19: As políticas econômicas e sociais irresponsáveis do Brasil colocam milhões de vidas em risco, dizem especialistas da ONU [press release]. [Site institucional], 29 de abril de 2020. Disponível em: <https://www.ohchr.org/EN/NewsEvents/Pages/DisplayNews.aspx?NewsID=25842&LangID=E>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

PELÚCIO, Larissa. "Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos *queer* no Brasil?". *Periódicus*, v. 1, n. 1, 2014, p. 1-24.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. "*Queer* decolonial: quando as teorias viajam". *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 5, n. 2, 2015, p. 411-437.



PRECIADO, [Paul] Beatriz. "Multidões *queer*: notas para uma política dos 'anormais'". *Revista de Estudos Feministas*, v. 19, n. 1, 2011, p. 11-20.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: Política e Filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. "O dissenso". In: ADAUTO, Novaes (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b. p. 367-382.

REBU - A EGOLOMBRA [...]. [Site institucional], 2020. Disponível em: <http://www.cachoeiradoc.com.br/festivalimpossivel/rebu-a-egolombra-de-uma-sapatao-quase-arrependida/>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

REINALDO, Gabriela. "Caras em profusão – o que nos dizem as imagens do rosto?". In: GERBASE, Carlos; PELLANDA, Eduardo Campos; TONIN, Juliana. *Meios e mensagens na aldeia virtual*. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 109-124.

ROCHA, Rose de Melo. "Políticas de visibilidade como fatos de afecção: Que ética para as visualidades?". *Famecos*, v. 17, n. 3, 2010, p. 199-206.

ROCHA, Rose de Melo. "É a partir das imagens que falamos de consumo: reflexões sobre fluxos visuais e comunicação midiática". In: CASTRO, Gisela Granjeiro da Silva; BACCEGA, Maria Aparecida (orgs.). *Comunicação e consumo nas culturas locais e global*. São Paulo: ESPM, 2009. p. 268-293.

RODOVALHO, Beatriz. "Festival da Libertação Tecnopobre". *Aniki*, v. 7, n. 2, 2020, p. 245-252.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

SACRAMENTO, Evelyn. Thinya e a possibilidade de reinventar memórias. [Site institucional] CachoeiraDoc, 2020. Disponível em: <http://www.cachoeiradoc.com.br/festivalimpossivel/thinya/>. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

SANTOS, Thiago Henrique Ribeiro dos. "Deixe-me ser teu templo de promiscuidade": consumo escópico do excesso nas performance-vida e performance *post mortem* de Hija de Perra. 2020. Dissertação [Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo] – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, ESPM-SP, São Paulo, 2020.

SANTOS, Thiago Henrique Ribeiro dos. "Uma resistência monstruosa: primeiras considerações sobre política, decolonialidade e *queer* em Hija de Perra". In: Congresso Internacional de Comunicação e Cultura, 6., 2018, São Paulo. Anais [...] São Paulo: Universidade Paulista.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina". *Temas em Psicologia*, v. 17, n. 2, 2009, p. 311-328

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

Submetido em 16 de setembro de 2020 / Aceito em 11 de novembro de 2020.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

**Cinema *queer* brasileiro ou  
as veias abertas da política da imagem**

Dieison Marconi<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, com período sanduíche realizado na Universidade Complutense de Madrid (UCM). Mestre em Comunicação e Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Email: [dieisonmarconi@gmail.com](mailto:dieisonmarconi@gmail.com)



### Resumo

Proponho, neste ensaio, refletir sobre como alguns filmes *queer* brasileiros contemporâneos nos levam a deixar de lado as perspectivas logocêntricas ocidentais e as políticas de representação, a fim de compreender os cinemas *queer* enquanto operações da política da imagem. Aproprio-me, então, da ideia de política da imagem do historiador e filósofo Jacques Rancière para sugerir que: 1) a política em filmes *queer* é possível de ser verificada, sobretudo, na sua tessitura estética de cunho dissensual; 2) as relações entre estética e política, engendradas por filmes *queer* contemporâneos, se desvencilham do paradigma de “cinema político” que nos foi herdado do cinema brasileiro moderno, mais especificamente do Cinema Novo; e 3), a produção contemporânea de filmes *queer* nacionais constitui uma cena polêmica que provoca um dano no visível e no dizível das cenas consensuais que, durante muito tempo, enquadraram “o Brasil” a partir de uma macropolítica situadamente branca, cisgênera, heterossexual e de classe média.

**Palavras-chave:** estética; política; política da imagem; cinema *queer*.

### Abstract

In this essay, I propose to reflect on how some contemporary Brazilian queer films lead us to leave aside logocentric perspectives and representation policies in order to understand queer cinemas as operations of image politics. I, then, take up the idea of image politics of the historian and philosopher Jacques Rancière to suggest that: 1) the politics in queer films can be verified, above all, in its aesthetic effectiveness of dissensual nature; 2) the relations between aesthetics and politics, engendered by contemporary queer films, are detached from the paradigm of “political cinema” that was inherited from modern Brazilian cinema, more specifically from New Cinema; and 3) the contemporary production of national queer films constitutes a polemic scene that causes damage to the visible and tellable of consensual scenes, which, for a long time, framed “Brazil” from a situated white, cisgender, heterosexual and middle-class macropolitics.

**Keywords:** aesthetics; policy; image policy; queer cinema.



Sob diferentes perspectivas, originadas em distintas situações e contextos históricos e culturais, a relação entre cinema e política nunca deixou de se fazer presente. Walter Benjamin (2012), por exemplo, chegou a acreditar na potência revolucionária do cinema, desde que este não fosse cooptado pelas forças do autoritarismo e, mais especificamente, pelas forças do nazismo. No bojo dos Estudos Culturais britânicos que começavam a se organizar nos anos 1960, Raymond Williams (2011) argumentava que era necessário um “registro político sério e detalhado” da vida daqueles sujeitos que eram desconsiderados por grande parte das artes e das mídias.

Já no percurso dos Estudos de Gênero, mais precisamente num gesto de inspiração foucaultiana, Teresa de Lauretis dizia, em 1984, que o cinema não se tratava, apenas, das formas de representação dos sujeitos e da realidade. Para Lauretis, o cinema e a literatura são tecnologias de gênero: não apenas representam, mas constituem sujeitos generificados, sexuados e racializados. É ciente disso, por exemplo, que Jonathan Ned Katz (1996), ao buscar entender a invenção da heterossexualidade através de laudos médicos entre o final do século XIX e início do século XX, também investiga como os meios de comunicação de massa do século XX, entre eles o cinema, contribuíram para a própria invenção do sujeito cisgênero e heterossexual e sua suposta normalidade na cultura ocidental.

Tanto o trabalho de Katz quando o de Lauretis, mas também o de Alexander Doty (1993), Richard Dyer (2002), Judith Butler (2003) e Jack Halberstam (2020), estão inseridos em um interesse muito mais amplo dos estudos *queer*, dos estudos de raça e dos estudos feministas em interpelar o cinema enquanto um dispositivo, linguagem ou práxis estética, política e cultural. Não obstante, tais perspectivas também se aproximam das propostas de cinema ativista ou cinema militante, a exemplo do trabalho de Nicole Benez (2016) e das reflexões de Jean Claude Bernardet (1994) sobre autoria no cinema militante.

Foi me localizando no trânsito desses estudos que busquei propor em minha pesquisa de Doutorado (2020), especificamente através do termo *autoria queer*, que os cinemas *queer* brasileiros realizados hoje por sujeitos de raça, gênero e sexualidade dissidente são, na verdade, performances autorais que desenvolvem políticas de imagem que alteram o visível, o dizível e o pensável (RANCIÈRE, 2018; 2012). Fiz esse movimento com base em um interesse eminentemente estético e político, não descartando as políticas de representação, porém, e sobretudo, colocando-as sobre o escrutínio da reflexividade.

Assim como Raymond Williams, sigo acreditando que “nosso compromisso deve estar com as áreas da experiência ainda hoje caladas, fragmentadas ou definitivamente mal representadas” (WILLIAMS, 2011: 121). Porém, e sempre que



possível, é preciso cuidado para não cair na armadilha moralizante do que seria uma representação positiva e uma representação negativa. Do mesmo modo, é preciso cuidado para não reduzir a política de um filme às políticas de representação que são, em última instância, sustentadas por uma estética de verossimilhança; ou, ainda, pelo pressuposto de que as imagens são espelhos da realidade vivida e que, portanto, os cinemas brasileiros só podem ser políticos quando se limitam a (re) apresentar as desigualdades sociais ou (re) elaborar a revisão de fatos históricos em tons de indignação e revolta.

Hoje, especialmente no Brasil, essa argumentação me parece, no mínimo, anacrônica. Por isso, para melhor compreendê-la, é preciso localizar tal paradigma de “cinema político” em uma tradição latino-americana, mais especificamente brasileira: essa região e esse país onde a precarização de vidas foi, desde a chegada dos colonizadores, um projeto político fundante. Se, no Brasil, nossa compreensão de cinema político se reduziu, durante algum tempo, à ideia de um cinema ficcional capaz de mobilizar sentimento de revolta e indignação - ou, ainda, de um cinema de não ficção capaz de denunciar de forma pedagógica uma série de injustiças sociais -, ela se deve, em grande parte, às heranças do cinema brasileiro moderno. Mais especificamente, às heranças do Cinema Novo e sua estética da fome.

Cabe ressaltar, no entanto, que este ensaio não se trata de uma crítica judiciosa à política do Cinema Novo. Primeiro, porque reconheço que essa crítica já foi feita em abundância por diferentes propostas historiográficas. Em segundo lugar, uma crítica à política do Cinema Novo não pode ser feita sem levar em consideração as circunstâncias e agendas políticas e culturais daquela época, bem como o fato de que sua proposta estética e política foi, naquele momento, realmente necessária e inovadora. Um terceiro ponto importante, inclusive já pensando juntamente com Jacques Rancière, seria perguntar que tipo de *outras políticas* nós seríamos capazes de *verificar* no Cinema Novo para além do que já foi consensualmente analisado, ponderado ou criticado.

Isto é, não se trata apenas de realizar uma verificação de *outras políticas* presentes no trabalho daqueles diretores já reconhecidos (uma [re]examinação teórica que acredito ser necessária), mas também verificar a política dos filmes de diretoras mulheres, de pessoas negras e LGBT que também estavam produzindo naquelas circunstâncias e que, contudo, não foram *contados* (RANCIÈRE, 2018) nas historiografias. Felizmente, parte dessa empreitada tem sido feita por algumas pesquisas recentes, a exemplo dos trabalhos de Mariana Tavares (2015), Karla Holanda (2017), Sheila Shvarzman (2017), Clarissa Cé (2018), entre outras.



No entanto, para este momento, gostaria de desenvolver uma reflexão sobre como o cinema brasileiro contemporâneo, especialmente aquele realizado por sujeitos de experiências minoritárias, se afasta de alguns ditames da práxis política que foi herdada do cinema moderno/Cinema Novo. Não apenas porque esse cinema legibiliza rostos autorais que antes eram escassos, mas também porque trata-se de um conjunto de trabalhos que nos possibilitam fazer uma verificação política, sobretudo através da tessitura estética – e menos no conteúdo ou nos discursos de denúncia. Desse modo, também são obras menos diretivas do que gostariam de causar no espectador, legibilizando, portanto, o argumento de que a arte – ou o regime estético da arte – possui sua política própria (RANCIÈRE, 2012).

Ismail Xavier (2001), crítico e historiador, recorda que é comum que a historiografia do cinema brasileiro divida o movimento do Cinema Novo em dois períodos. O primeiro, 1960-1964, teria sido marcado por um cinema constantemente disposto a produzir e circular as “verdadeiras imagens do Brasil”, uma proposta sempre revestida de uma militância política que trazia para debate temas macropolíticos como a identidade brasileira, os conflitos do Brasil enquanto nação, a luta pelas reformas de base, a consciência do oprimido e suas formas de resistência e rebeldia.

Por esse motivo, o Cinema Novo também reestabelecia um diálogo com os desejos do movimento modernista de 1920 e com a literatura dos anos 1930, assim como seus longas metragens de ficção colocavam na tela imagens de outras regiões do Brasil que estiveram fora de quadro durante os anos da “bela época” e das tentativas frustradas de industrialização ocorridas nas cidades do Rio de Janeiro (RJ) e São Paulo (SP) - se estabeleceu, por exemplo, foco no sertão nordestino. De acordo com Ivana Bentes (2007), nos filmes do Cinema Novo dos anos 1960, especificamente na passagem do Brasil rural ao Brasil urbano, algumas populações nordestinas foram muitas vezes figuradas como “faveladas” e “suburbanas”, “ignorantes” e “despolitizadas” - mas, também, rebeldes capazes de mudanças radicais.

Apenas como um exemplo de outros tantos possíveis casos que bem ilustrariam essas estratégias, vejamos os termos usados do próprio manifesto “Uma estética da fome”, escrito e pronunciado por Glauber Rocha em 1965. Para o cinemanovista, “de Aruanda a Vida Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, escuras” (ROCHA, 1965). Para Glauber Rocha e outros realizadores do Cinema Novo, seriam eles as pessoas que compreendiam a fome que o europeu e o brasileiro comum não entendiam. Pois, ainda segundo Glauber Rocha, para o europeu, o Cinema Novo era apenas um





estranho surrealismo tropical. Já para o brasileiro comum, a estética da fome era uma vergonha:

Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, - que a fome não era curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mas agravam os seus tumores.

Essa tonalidade rebelde, como aponta Ismail Xavier (2001), foi mais constituída pela voz do intelectual militante de classe média e menos pela voz do profissional de cinema. Prossegue, por exemplo, o manifesto glauberiano:

Onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e as sua profissão a serviço das causas importantes do seu tempo, aí o haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração.

Tal tonalidade engajada foi sufocada pelo golpe militar de 1964. Desse modo, a segunda fase do Cinema Novo precisou reconfigurar seus discursos para sustentar a discussão sobre a “mentalidade do oprimido”. E, além disso, como também expôs Ismail Xavier, foi preciso entender a relutância do “povo” em não “assumir a tarefa da revolução”.

Foi desse modo que o Cinema Novo, movimento que também protagonizou a antagonização do cinema independente versus cinema de mercado, nos herdou um vocabulário que, até muito recentemente, seguiu sendo usado para descrever o que é cinema político no Brasil. No cinema brasileiro dos anos 1990 e início dos anos 2000, segundo Ivana Bentes (2007), “o sertão” e “a favela” seguiram sendo transformados em jardins exóticos ou em museus de memória, desvelando o cruzamento do sertão glauberiano com a tradição do melodrama latino americano, e desembocando no que a autora nomeou como cosmética da fome.



No entanto, ao menos em parte, o vocabulário desse cinema político, estruturado por palavras como estética da fome, marginalidade, identidade, alegoria nacional e má consciência, perdeu sua capacidade de explicar as relações entre imagem e política nos cinemas brasileiros contemporâneos, especialmente aquele cinema realizado por sujeitos que foram generificados e racializados de modo subalternizante. Como também já pontuaram as pesquisadoras Alessandra Brandão e Ramayana Lira (2017), há algumas razões significativas que ajudam a explicar a defasagem desse vocabulário - o qual, caso siga sendo utilizado, corre sempre um grande risco de cair em abordagens que ignoram as singularidades estéticas e políticas das produções atuais. Corre o risco de ignorar, também, a presença dos novos sujeitos históricos que estão filmando e as atuais reivindicações políticas que se faz ao cinema e a produção artística, especialmente considerando a atuação de alguns ativismos políticos (MARCONI, 2020).

Os filmes que hoje são feitos por nova geração de cineastas contornam temas tradicionais como violência urbana e reversionismo histórico porque não estão mais interessados em construir "imagens do Brasil" (BRANDÃO, SOUZA, 2017). Pois, inclusive, esse termo "imagens do Brasil" omite o fato de que a predominância de uma crítica sociológica no cinema brasileiro durante o século XX e início do século XXI foi feita, de maneira muito abundante, pela perspectiva de homens brancos, cisgêneros, heterossexuais e de classe média alta. Como também argumenta a pesquisadora Amaranta Cezar (2017), se o cinema brasileiro moderno, o Cinema Novo e o cinema da retomada foram marcados pela problemática fabulação e figuração de grupos marginalizados a partir do olhar e do discurso dos cineastas brancos e de classe média, o cinema brasileiro contemporâneo é agora marcado por uma multiplicidade de outros sujeitos históricos que estão filmando, por novos sujeitos de cinema.

Não é que tenha havido uma grande ruptura, palavra que talvez seja séria demais para descrever uma produção cinematográfica que ainda dialoga com a "herança de representação" e mantém o vínculo com a crítica cultural e social - afinal, ainda somos um país estruturado por raça, gênero e classe. Ou, como diria o jornalista uruguaio Eduardo Galeano (2010), as veias do Brasil e da América Latina seguem abertas. O derramamento do sangue de indígenas, de pessoas negras, de mulheres, de bichas e travestis não foi estancando. Além disso, o próprio cinema brasileiro segue sendo um espaço hegemonicamente branco e masculino. No entanto, como argumentei anteriormente (2020), acredito que o arrefecimento desse vocabulário tradicional de cinema político no Brasil pode ser visualizado, de modo muito produtivo, na recente produção de filmes *queer*.



Desde a primeira década do século XXI, mas especialmente a partir da pós-retomada<sup>2</sup> e da (re) consolidação do cinema brasileiro, houve uma eclosão de diretores, diretoras, roteiristas, produtores e coletivos audiovisuais, além de uma série de festivais *queer* e/ou LGBT fomentados pelas leis de incentivo à cultura que foram providas pelo governo de situação - políticas estas que acabaram por fortalecer a própria cadeia de produção e distribuição cinematográfica no Brasil para muito além dos cinemas *queer*. Além disso, tal produção de cinema *queer* se sintonizou com uma nova onda dos ativismos e militâncias, especialmente dos movimentos antirracistas, feministas e *queer*, os quais passaram, especialmente a partir do ano de 2010, a pautar inúmeros debates na esfera pública contemporânea (BESSA, 2014).

Dito de outro modo, o que se viu e o que se tem visto até aqui trata-se de um “momento” que foi ou ainda é circunstancial, situado, contingente, não-linear – uma produção que tão pouco partilha exatamente dos mesmos códigos ou repertórios estéticos e políticos (MARCONI, 2020). Apesar disso, essa produção talvez possa ser colocada provisoriamente sob essa rasura do termo *queer* porque são filmes que, cada um à sua maneira, instauram uma cena de dissenso (RANCIÈRE, 2018; 2012; 2009) que provoca um dano no visível e no dizível das cenas consensuais – cenas que durante tanto tempo enquadraram “o Brasil” a partir de uma macropolítica situadamente branca, cisgênera, heterossexual e de classe média. Por meio dessas cenas dissensuais, diferentes sujeitos que antes não contavam como sujeitos tomam para si as tecnologias do cinema e nos mostram, através de perspectivas situadamente micropolíticas, outros Brasis.

A partir do que propõe Jacques Rancière (2018), meu argumento sobre essas cenas dissensuais de produção de filmes *queer* não trata de afirmar taxativamente que elas se instauraram e, menos ainda, de que elas irão simplesmente permanecer. Até o momento, me satisfaço em dizer que essas cenas reverberam. Possivelmente seguirão reverberando, assim como reverberam os termos que alguns pesquisadores e pesquisadoras mobilizaram para compreender sua volatilidade: micropolítica, agência, subjetividade, corporalidade, experiência, pós-pornografia, sensações, sensibilidades, frivolidade, cotidiano, diáspora, artifício, cinema negro, decolonialidade, cinemas de mulheres, cinemas *queer*.

Esse vocabulário não é necessariamente novo no campo dos estudos de cinema, algumas dessas palavras e conceitos remetem inclusive aos estudos latinos,

---

<sup>2</sup> Como destaca Lucia Nagib (2002), nos anos 1990 (mais especificamente no cinema de retomada), já havia uma multiplicação de outros rostos autorais no cinema brasileiro (sobretudo mulheres), bem como novas formas de regionalização dessa produção (para além do eixo Rio-São Paulo). Desse modo, tal multiplicação se viu ainda mais amplificada na pós-retomada e, sobretudo, nos anos 2010.



européus e estadunidenses feitos especialmente na segunda metade do século XX, mas que vieram especialmente de outras áreas de conhecimento, a exemplo da antropologia, dos estudos da performance, dos estudos de raça e gênero. Assim, esse vocabulário é hoje revisto para mobilizar outras pesquisas que olham para os cinemas brasileiros não mais a partir de uma concepção de diferença, mas sim em uma multidão de diferenças, de uma transversalidade de relações de poder, de uma precariedade e de uma potência de criação marcada, especificamente, pelas experiências de raça, gênero e sexualidade (PRECIADO, 2011; MARCONI, 2020).

Um outro termo que tenho buscado mobilizar para compreender estas cenas dissensuais é a ideia de política da imagem, também presente na obra do historiador e filósofo Jacques Rancière (2018). Nesse caso, para entendermos o que é política da imagem, precisamos, primeiramente, nos deter sobre as relações entre estética e política. Segundo Rancière, estética e política sempre foram formas complementares de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos sujeitos, dos fatos e dos acontecimentos. Isto é, a relação entre estética e política é verificável enquanto um dado permanente, pois, segundo Rancière, a política sempre se manifestou, desde a Grécia antiga até as democracias contemporâneas, de esquerda ou direita, partidária ou suprapartidária, através de manifestações, espetáculos, metáforas, dramaticidades, conflitos, teatralidades e cenas argumentativas.

Por esse motivo, de acordo com o autor, é importante não confundir a estética da política com a ideia de Walter Benjamin sobre estetização da política. Para Benjamin, a estetização da política dizia respeito ao momento específico em que a política do Terceiro Reich adotou manifestações espetaculares para as massas (a relação entre nazismo e cinema, por exemplo). Já para Rancière, não seria possível identificar um momento específico/situado da estetização da política (como pensou Benjamin), pois as relações entre estética e política não se desvencilharam em momento algum da nossa história compartilhada. Podemos exemplificar essa relação entre estética e política partindo dos exemplos utilizados pelo próprio autor.

Como expõe Rancière, as lutas de classe nunca provaram o vínculo paradoxal entre a partilha desigual do mundo do trabalho num sentido estritamente lógico, mas, também, através de uma encenação dissensual - ou, ainda, através de uma cena de dissenso que possui uma base estética: protestos, greves, paradas, marchas e bloqueios de rua, bem como através de mobilizações na web, intervenções e performances. Assim como indica Diana Taylor (2013) ao falar de performances sob uma perspectiva antropológica, mais especificamente ao analisar as performances políticas dos grupos *HIJOS* e *Madres da Plaza de Mayo*, Rancière propõe que essas



cenar que provocam um dano no mundo sensível misturam a dramaticidade da cena teatral com a racionalidade da cena argumentativa, pois “a política é produzida por atos de linguagem que são, ao mesmo tempo, argumentações racionais e metáforas poéticas” (1996: 86).

Em face dessa exposição, cabe a seguinte pergunta: ao pensar a política em alguns filmes *queer* brasileiros, por que utilizar o termo *política da imagem* e não apenas *imagem política*? Porque quando o termo política precede o termo imagem, quer dizer que o exercício político da produção dessas imagens *queer* se assenta, justamente, em uma base e em uma tessitura estética. Isto é, a política dessas imagens não está – ou não está somente – no discurso apresentado pela imagem, mas sim na sua tessitura, na sua pele e na sua invenção formal. As imagens, e as imagens de alguns filmes *queer*, são políticas porque, sobretudo, podem promover um dissenso na tessitura das paisagens consensuais que durante tanto tempo forjaram não apenas as visualidades do cinema brasileiro, mas também as paisagens mais amplas daquilo que é dizível, pensável, factível, visível e reconhecível.

Seguir utilizando o termo *imagem política* sem, ao menos, refletir sobre ele, talvez siga nos induzindo ao erro de acreditar que uma imagem só pode ser adjetivada como política em função do seu discurso: quando está denunciando de modo pedagógico racismo ou homofobia e, na mesma tomada, criticando estereótipos; ou quando expõe diferentes formas de dominação, exploração e injustiças que afligem sujeitos historicamente subalternizados; ou, ainda, quando convoca espectadores a assumirem uma postura de crítica, de indignação ou revolta.

Para Rancière, as imagens não podem simplesmente ser lidas como textos que teriam o poder (ou o dever) de esclarecer as origens das mazelas sociais e apontar um caminho para sua superação, já que também não há como garantir um *continuum* sensível entre a proposta do realizador, as imagens de denúncia e os afetos que estas provocariam no espectador. Em outras palavras, as imagens não saem de si mesmas para intervir em um exterior, pois, inclusive, não há um exterior às imagens através do qual elas poderiam restaurar o elo entre os sujeitos e o seu mundo (RANCIÈRE, 2018; 2012). Nesse sentido, há filmes *queer* brasileiros contemporâneos que nos convidam a deixar de lado esse apego ao logocentrismo ocidental e a pensar a relação entre imagem, política e estética sem reduzi-las unicamente a um dispositivo de cunho textual ou discursivo.

Sei que dizendo desse modo corro o risco de criar antagonismos, e essa não é a proposta. Como busquei demonstrar em *Ensaio Sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo* (2020), curtas metragens como *Afronte* (2017) e *Preciso dizer que te amo* (2018) são filmes ativistas que combinam muito bem a invenção formal e as



experimentações estéticas com discursos de crítica e denúncia. São filmes que lapidam as imagens com corpos negros e transexuais ao mesmo tempo em que defendem afetos afrocentrados (no caso de *Afronte*) ou nos demandam uma responsabilidade ética para com as vidas de pessoas trans (no caso de *Preciso dizer que te amo*).

No entanto, aqui eu gostaria de comentar, especificamente, sobre alguns filmes que muitas vezes não são considerados políticos - e, no entanto, me parece que são interessantes em sua política da imagem. *So Pretty* (2019), por exemplo, não é um filme brasileiro, mas é a partir dele que eu gostaria de ensaiar alguns comentários sobre a política da imagem em filmes *queer* contemporâneos e, assim, conectá-lo às produções nacionais. Lendo alguns comentários nas redes sociais a respeito do filme, e também escutando pontos de vista de amigos e amigas, percebi que o longa de Jeffrey Dunn Rovinelli é visto como “raso”, um filme “arrastado” no qual “nada acontece” e que chega ao seu fim deixando uma sensação de “esperava mais”.

Ora, o que mais se esperava? *So Pretty* é um filme feito em 16 mm que emula uma duração cotidiana de modo banal, performático e frívolo de um grupo de jovens *queer*, alguns deles negros, sendo apenas bonitos em conjunto. Não há nenhuma pretensão de construir uma narrativa linear. Nenhum discurso engajado e, na mínima sinalização disso, como quando se enquadra um protesto na rua, o filme faz questão de interromper e deixar claro que não é isso o que Jeffrey Dunn Rovinelli quer nos mostrar. Ou, então, quando Lenin, nome histórico do comunismo soviético, aparece em fotografia manchada com a marca de um beijo em cor de batom lilás. Ao fim do filme, é como se *So Pretty* dissesse para aqueles conservadores que possuem os olhos inundados de pânico moral: sabemos que vocês não querem a nossa existência, mas, vejam só, nós não apenas estamos existindo, como existimos apenas sendo lindos e lindas com nossos corpos trans, nossas peles negras e nossa androginia estetizada.

Talvez alguns argumentem que não estamos em Nova York e ainda façam questão de nos lembrar que a política da imagem de filmes *queer* nacionais deveria carregar a dor de tantas veias abertas, pois, mesmo que essas imagens não representem de forma pedagógica as violências históricas que nos constituem como vítimas, elas ainda são produto e agência contingente desse nosso território ontologicamente violentado. Porém, é dentro dessa contingência que o cinema *queer* brasileiro contemporâneo desvela diferentes formas de agência fílmica que resistem não apenas às capturas da normatividade de gênero, raça e sexualidade, mas também resistem à captura daqueles que não veem política nesses “desmedidos momentos” em que bichas, negros e travestis estão apenas existindo e sendo lindas. Ou, então, naqueles momentos inestimáveis em que bichas e travestis de pele marrom nos dizem: não apenas compreendemos nossa precariedade compartilhada, como também somos



capazes de produzir filmes sobre elas sem nos fixarmos no eterno enquadramento de oprimido ou vítima.

Já em *Corpo Elétrico* (Marcelo Caetano, 2017), ao fim de uma projeção que desmonta com o cinema narrativo, Elias, que de tão poroso talvez nem lhe caiba a alcunha de protagonista, se recusa a ir ao trabalho. Seu corpo tira mais um dia de folga e toma banho de mar. Elias constrói, no decorrer do longa-metragem e em seu derradeiro fim, inúmeras linhas de fuga para escapar do que Elizabeth Freeman (2010) cunhou de crononormatividade - isto é, a personagem diz não às as normatividades do tempo que insistem em organizar o cotidiano, o corpo e a vida de bichas pobres e operárias em direção à máxima produtividade. Reunido com seus colegas de trabalho em almoços, festas, relações sexuais, roubos de tecidos ou mesmo ao não fazer absolutamente nada, Elias contrapõe a crononormatividade do mundo do trabalho com o que Jacques Rancière chamou de igualdade estética, ou seja, a capacidade operária de não fazer nada (RANCIÈRE, 2014).

Em face disso, a promiscuidade elétrica, a preguiça ensolarada e o dandismo operário de Elias também recusam, como argumentou Lee Eldeman (2004), o projeto de conciliação com o futuro reprodutivo que une progressistas e conservadores em torno de pautas que insistem em levar o *queer* à esfera engajada, produtiva, progressista, positiva e moralizante da luta política. Pois, a partir do que pontuou Jack Halberstam (2020), *Corpo Elétrico* também me parece uma arte *queer* do fracasso que, muitas vezes, aponta para o nada ou para o vazio. É nesse momento em que o corpo elétrico de Elias aproxima-se, então, do corpo tedioso e frio de outra bicha, o dândi que protagoniza a distopia do filme *A Seita* (André Antônio, 2015).

Entretanto, no caso do dândi do filme *A Seita*, a fuga da cronormatividade acontece através da construção do próprio corpo e da própria vida como uma tediosa obra de arte. Como expõe Ricardo Duarte (2018; 2019), no primeiro longa-metragem de André Antônio não existe nem mesmo a crença em um poder revolucionário contra a organização biopolítica do tempo. Assim, a porosidade do protagonista de *Corpo Elétrico* e a existência frívola do protagonista de *A Seita* compõem cinemas que escapam da ideia clássica de temporalidade narrativa, linearidade, progressão, ou mesmo da ideia de ritmo e do que isso configuraria como representação do real.

Por esse motivo, ambos os filmes também abrem mão de um cinema político que, na maioria das vezes, defendeu (ou ainda defende) que uma arte política deve obrigatoriamente situar-se no campo do realismo social e do naturalismo. Além disso, especialmente ao se apropriar de elementos estéticos considerados menores ou apolíticos - como o *camp*, o frívolo, o artifício e o dandismo (DUARTE, 2018; 2019) - *A Seita* é um filme que nos informa, ao contrário de um cinema engajado que consideraria





a estética uma “cosmética feminina e perigosa”, que é ingenuidade ou ignorância nossa despotencializar as pregas e as dobras do tecido sensível nas quais se juntam e disjuntam a política da estética e a estética da política (RANCIÈRE, 2018).

Algo semelhante é possível dizer dos curtas *Os últimos românticos do mundo* (Henrique Arruda, 2020), *Looping* (Maick Hannder, 2020), *Primavera* (Fábio Ramalho, 2017) e *Tea for Two* (Julia Katherine, 2018), especialmente na medida em que os quatro filmes se apropriam e reconfiguram as narrativas românticas hollywoodianas e suas decorrentes espetatorialidades a partir das experiências de personagens *queer*. Em *Tea For Two*, primeiro filme dirigido por uma mulher trans a fazer circuito comercial no Brasil, Julia Katherine nos mostra a história de duas mulheres que acabam de se conhecer e desenvolvem uma relação momentânea. Nada que culmine em purgação, redenção ou libertação. Apenas um chá para duas, uma reconfiguração das narrativas de filmes românticos pelo olhar de uma diretora transexual que se apropria de sensibilidades estéticas das comédias hollywoodianas dos anos 1930 e 1940.

Sobre o desenvolvimento do roteiro de *Tea For Two*, Julia conta<sup>3</sup> que sempre gostou de comédias românticas e que gostaria de ver uma mulher transexual em um ambiente de leveza em oposição às histórias trágicas e estereotipadas que sempre rondam uma grande safra de filmes com personagens LGBT, especialmente transexuais. Como também expliquei anteriormente (2020), na época me apropriando das palavras de Sianne Ngai (2005; 2011), esse engajamento afetivo que Julia nutre por comédias da idade de ouro do cinema hollywoodiano poderia indicar, numa primeira análise, uma situação de agência suspensa com paisagens audiovisuais que não ofereceriam a Julia e outras mulheres trans nenhuma âncora de representação (esse termo que tem se tornado cada vez mais genérico no vocabulário de algumas militâncias).

Porém, optei por refletir sobre como essa “relação conflituosa” de Julia com essas “paisagens normativas” indica, na verdade, que o trabalho da diretora parte do entendimento de que sua relação afetiva com esses repertórios audiovisuais se torna o epíteto que redireciona o olhar e o afeto (DEL RIO, 2008) do espectador *queer* da tessitura fílmica *mainstream* para a produção autoral de uma política de imagens *queer*.

Tendo isso em vista, *Tea For Two* sustenta uma sensibilidade atenta aos momentos em que é produtivo aderir às fórmulas narrativas diante da reconfiguração, do desvio e da ambiguidade que elas permitem experimentar.

<sup>3</sup> Em entrevista concedida a Luiz Flores e Amanda Bessa. “Não mais, musa”, 28/01/2019. Disponível em: <https://antigamusa.wordpress.com/2019/01/28/entrevista-com-julia-katharine-por-amanda-beca-e-luiz-flores/>. Acesso em: 15 de abril de 2019



Isso é o que mostra também o trabalho recente de algumas curta-metragistas lésbicas e bissexuais, a exemplo de Camila Macedo (PR), Érica Sarment (RJ), Carol Rodrigues (SP), Rafaela Camelo (DF), Cris Lyra (SP) e Yasmim Guimarães (MG). No caso do curta-metragem *Experimento fílmico* (2015), a diretora Camila Macedo utiliza a materialidade do próprio corpo para compor o que Jacques Rancière chamou de *políticas das imagens*. Em *Experimento fílmico* não é utilizado nenhum grito inflamado ou uma cartilha militante para construir um filme político, mas há um corpo que lapida a imagem fílmica, que cruza as funções de performer, atriz e diretora, que modifica a estrutura fílmica a partir do próprio corpo, desmonta com as normatividades dicotômicas do que seria um corpo feminino e masculino, denuncia as operações discursivas do que seria um corpo normal/natural e um corpo anormal/não natural. Do mesmo modo, como propôs Daiany Dantas (2015), entendo que o cinema que Camila Macedo realiza em *Experimento fílmico* extrapola a passividade na superfície da tela do cinema e interfere na estrutura fílmica/cinematográfica a partir do próprio corpo gendrado para muito além dos pressupostos de representação e encadeamento linguístico.

Portanto, como argumentam Alessandra Brandão e Ramayana Lira de Souza (2018), se existem movimentos que estabelecem a demanda pelo direito à cidade, às ruas e à moradia, para curta-metragistas lésbicas é urgente e necessário uma ocupação das imagens e dos filmes. Acredito ser isso o que Camila faz a partir da materialidade do seu próprio corpo. Entretanto, engana-se quem pensa que esse movimento se trata de um “cinema de ocupação” (SOUSA; BRANDÃO, 2018). Trata-se, efetivamente, “de uma ‘ocupação do cinema’ ou, ainda, uma ‘ocupação a partir do cinema’” (SOUSA; BRANDÃO, 2018) a partir do reconhecimento de que produzir imagens *queer* significa atuar nas pregas e nas dobras do tecido sensível, nas quais se juntam e disjuntam a política da estética e a estética da política, especialmente na medida em que é a materialidade dos corpos *queer* lapidando a própria política da imagem.

Por fim, é preciso não ser prescritivo com essas cenas e essas imagens. E, para não ser prescritivo, é preciso não apenas relativizar nossa perspectiva logocêntrica, mas, também, relativizar nossa perspectiva mais ampla do que é a própria práxis da política. O pensamento político no Brasil e na América Latina, mesmo no senso comum, é bastante influenciado por uma concepção marxista ortodoxa de política e democracia.

Neste texto, optei especialmente por trabalhar com os instrumentos teóricos fornecidos por Jacques Rancière pelo fato que as descrições críticas elaboradas pelo autor francês, a exemplo de política da imagem e suas relações entre estética e política, rompem com essa perspectiva marxista e colocam, ainda que provisoriamente, intelectuais, cineastas, povo, *demos* e as massas em condição de igualdade estética e cognitiva. Nesse caso, a política da imagem em filmes *queer* reconfigura nossas



gramáticas políticas porque, sobretudo, estão assentadas em uma base estética. E a estética, como propõe Rancière, é capaz de deslocar nosso olhar e favorecer uma mudança de regime do visível.

É preciso acompanhar esses deslocamentos e irrupções, nos conectarmos a elas através de nossas veias ainda abertas e, contudo, exercitar um olhar não prescritivo a respeito do que as mesmas têm nos possibilitado enquanto práxis estética e política. Olhar com cuidado e atenção para as potências e para as contradições dessas cenas e operações políticas nos convoca, nas palavras de Walter Benjamin (2012), a escovar a contrapelo o que viemos considerando, até o momento, como cinema político. Assim, seremos capazes de compreender como sujeitos historicamente alijados das cadeias de produção estão fazendo cinema brasileiro hoje, como produzem estéticas de coabitação de imagens singulares e como engendram suas próprias disputas intragrupos.

### Bibliografia

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v. I). São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de. "Cassandra Rios e o Cinema erótico Brasileiro: autoria e performatividade". In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus, 2017.

BRANDÃO, Alessandra Soares; LIRA, Ramayana. "O (New) *Queer* no cinema latino-americano". In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Org.). *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015, p. 148-157.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BESSA, Karla. "Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade". *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 28, p. 257-283, jan./jun. 2007.

\_\_\_\_\_. "A teoria *queer* e os desafios às molduras do olhar". *Cult*, São Paulo, n. 193, p. 39-41, ago. 2014.

CÉ, Clarissa. *As trajetórias de Adélia Sampaio na história do cinema brasileiro*. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

DOTY, Alexander. *Making things perfectly queer: interpreting mass culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

BARBOSA, André Antônio. "Um gosto pela superfície no cinema *queer* brasileiro contemporâneo". In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Org.). *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015, p. 138-148.



\_\_\_\_\_. Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo. 2017. 179 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Revista Alceu* - v.8 - n.15 - p. 242 a 255 - jul./dez. 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

EDELMAN, Lee. *No future: queer theory and the death drive*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2004.

CESAR, Amaranta. “Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento”. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 26., 2017, São Paulo. Anais... São Paulo, 2017.

DYER, Richard. *The culture of queers*. London: Routledge, 2002.

DUARTE FILHO, Ricardo José Gonçalves. Dândis, Drags e bichas pintosas: o *camp* no cinema *queer* brasileiro contemporâneo. 2018. 172 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

\_\_\_\_\_. “Leona Assassina Vingativa: bichas astuciosas e malandragem *queer*”. *Imagofagia*. Buenos Aires, n. 18, p. 85-109, 2018.

\_\_\_\_\_. “A coragem de ser tedioso”. In: BARBOSA, André Antônio; LOPES, Denilson; NEVES, Pedro Pinheiro; FILHO, Duarte Ricardo (Org.). *Inúteis, frívolos e distantes: à procura dos dândis*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

DANTAS, Daiany. *Corpos visíveis: matéria e performance no cinema de mulheres*. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

DEL RIO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection*. Edimburgh, Scotland: Edimburgh University Press, 2008.

FREEMAN, Elizabeth. *Time Binds*. Durham: Duke University Press, 2010

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Disponível em: <https://www.lpm.com.br/livros/Imagens/veiascon.pdf>. Acesso: 02 de setembro de 2020

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Recife: Cepe, 2020.

HOLANDA, Karla. In: HOLANDA, K., TEDESCO, Marina(org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017

JULIA KATHARINE. [Entrevista concedida a Luiz Flores e Amanda Bessa]. “Não mais, musa”. 28/01/2019. Disponível em: <https://antigamusa.wordpress.com/2019/01/28/entrevista-com-julia-katharine-por-amanda-beca-e-luis-flores/>>. Acesso em: 15 de abril 2019.



LAURETIS, Teresa De. "A tecnologia do gênero". Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

MARCONI, Dieison. *Ensaio sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGCOM-UFRGS, Porto Alegre, 2020.

NGAI, Sianne. "The Cuteness of the Avant-Garde". *Critical Inquiry*, n. 31, 2005.

\_\_\_\_\_. "Our aesthetic categories: an interview with Siane Ngai". *Cabinet Magazine*, 43, 2011. Disponível em: <[http://www.cabinetmagazine.org/issues/43/jasper\\_ngai.php](http://www.cabinetmagazine.org/issues/43/jasper_ngai.php)>. Acesso em: 19 de julho de 2020.

NAGIB, Lucia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

PRECIADO, Paul Beatriz. "Multidões queer: notas para uma política dos anormais". *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, jan./abr. 2011

RANCIÈRE, Jacques. "O dissenso". In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras: 1996.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. *As distancias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: 34, 2018.

ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*. Disponível em: [http://ml.virose.pt/blogs/texts\\_14/wp-content/uploads/2014/01/esteticafome.pdf](http://ml.virose.pt/blogs/texts_14/wp-content/uploads/2014/01/esteticafome.pdf). Acesso em: 02 de setembro de 2020

SONTAG, Susan. "Notas sobre Camp". In: \_\_\_\_\_. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SCHVARZMAN, Sheila. In: HOLLANDA, K., TEDESCO, Marina(org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papyrus, 2017

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Editora UFMG, 2013.

TAVARES, Mariana. *Helena Solberg: do Cinema Novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: Editora É Tudo Verdade, 2014

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

KATZ, Jonathan Ned. *A invenção da homossexualidade*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Submetido em 04 de setembro de 2020 / Aceito em 21 de janeiro de 2021.

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

**O que o cinema quer da gente é coragem: negridade e  
dissidência sexual & de gênero nas produções da *Rosza Filmes***

Matheus Araujo dos Santos<sup>1</sup>

ANO 9. N. 2 – REBECA 18 | JULHO - DEZEMBRO 2020

---

<sup>1</sup> Professor da Universidade do Estado da Bahia. Coordenador do grupo de pesquisa e extensão *Imaginando Diferenças*.

**Resumo**

A partir da produção da *Rosza filmes*, penso em como os longas-metragens *Café com Canela* (2017), *Ilha* (2018) e *Até o fim* (2019), dirigidos por Glenda Nicácio e Ary Rosa, sugerem táticas de descolonização da imagem e do mundo que emergem da articulação entre negritude e dissidências sexuais e de gênero.

**Palavras-chave:** Cinema Negro; Cinema Brasileiro; Dissidências sexuais & de gênero.

**Abstract**

Based on *Rosza films* production, I think of how the feature films *Café com Canela* (2017), *Ilha* (2018) and *Até o fim* (2019), directed by Glenda Nicácio and Ary Rosa, suggest tactical exercises to decolonize the image and the world that emerge from the articulation between blackness and sexual & gender dissidences.

**Keywords:** Black Cinema; Brazilian Cinema; Sexual & gender dissidences.





Neste texto busco perceber como os filmes *Café com Canela* (2017), *Ilha* (2018) e *Até o fim* (2019), longas-metragens da *Rosza Filmes* dirigidos por Glenda Nicácio e Ary Rosa, produzem táticas de descolonização das imagens e do mundo ao articular negritude<sup>2</sup> e dissidências sexuais e de gênero. Busco perceber como estas produções tensionam a emergência de cinemas negros no Brasil contemporâneo, tomando as dissidências sexuais e de gênero como problemas necessariamente ligados à racialidade. O que proponho, portanto, é menos localizar essas produções em uma genealogia *queer* do cinema brasileiro<sup>3</sup>, do que pensar nos estranhamentos da cisheteronormatividade como uma tarefa em andamento nos cinemas negros produzidos no abismo-Brasil. De início, penso no desejo de Babu Santana em interpretar um personagem homossexual e no que implica a construção dessa possibilidade em *Café com Canela*. A seguir, questiono alguns aspectos da autoria negra e da experimentação cinematográfica que produz outras imagens sobre negritude e dissidências sexuais & de gênero em *Ilha*. Nas últimas reflexões, penso a partir de *Até o fim* nas inflexibilidades de gênero e no afeto negro como resposta às determinações da negritude como morte social.

### Vida, apesar de tudo

Babu Santana está *De Frente com Gabi* para uma entrevista de divulgação do longa-metragem *Tim Maia* (Mauro Lima, 2014), seu primeiro filme como protagonista. Durante a entrevista o ouvimos relatar a origem do seu nome artístico, surgido a partir de interpelações racistas em sua juventude, quando era chamado de “babuíno” pelos colegas de escola, até o ponto em que decide adotá-lo, quebrá-lo, usando-o ao seu favor. Acompanhamos as histórias e experiências de um homem negro que constrói sua trajetória tendo sempre que negociar com estratégias e atualizações do racismo dentro e fora do cinema. Desde o início de sua carreira os personagens que lhes são oferecidos localizam-se majoritariamente em ambientes de violência e vulnerabilidade, repetindo uma coreografia que pode sempre fixar os sentidos das masculinidades negras nestes

<sup>2</sup> Tomo emprestada a categoria da *negritude* como pensada por Denise Ferreira da Silva: “Enquanto a Categoria da Negritude, como índice de uma situação social consistente e repetidamente nunca deixa de significar a escravidão, eu proponho que ela também expõe como a capacidade produtiva expropriada dos africanos escravizados continua a produzir excedente (*surplus*) no presente global. Mais significativamente, apesar de sua expropriação ininterrupta, o trabalho (simbólico e econômico) negro não desapareceu (como os cientistas do homem previram e esperavam). Para além do capital – e suas arquiteturas coloniais, nacionais e imperiais –, Negritude sinaliza a capacidade criativa, uma qualidade somente perceptível quando se contempla o Mundo como *Plenum* e não como Universo (*totalidade ordenada*)” (FERREIRA DA SILVA, 2019: 95-96).

<sup>3</sup> Para uma discussão sobre as dificuldades de uma genealogia canônica da arte *queer* no Brasil, ver SANTOS (2016).



espaços.<sup>4</sup> Questionado durante a entrevista sobre a insistência destes papéis no seu currículo, Babu afirma entender o jogo racista que restringe suas possibilidades de atuação, mas também que busca a complexidade em cada personagem, tratando-os com a dignidade que merecem. Sendo cria da favela e tendo sua história marcada pela passagem no grupo de teatro *Nós do Morro*, ele afirma se orgulhar de poder interpretá-los, ainda que perceba as ambiguidades desta posição.

O filme *Tudo Que É Apertado Rasga* (Fabio Rodrigues Filho, 2019) se aproxima destas questões através de imagens de arquivo montadas e editadas de forma a evidenciar as estratégias que buscam atar a negridade a estas condições de cerceamento e destrutibilidade, assim como denotar os momentos em que o rasgo se estabelece como corte e possibilidade de criação (aumento) de outras imagens e mundos. Entrevistas e depoimentos de atores e atrizes como Zezé Motta, Grande Otelo, Ruth de Souza e Zózimo Bulbul se cruzam e amplificam em contato com as imagens de filmes como *Quilombo* (Cacá Diegues, 1984), *A Rainha Diaba* (Antonio Carlos da Fontoura, 1974), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Também Somos Irmãos* (José Carlos Burle, 1949), *Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962) e *Êsse Mundo é Meu* (Sérgio Ricardo, 1963), nos quais surgem personagens interpretados por Antônio Pompêo, Luiza Maranhão, Antônio Pitanga, Milton Gonçalves, Léa Garcia e Eliezer Gomes, acelerando e desacelerando as conexões e temporalidades que compõem o filme. A certa altura ouvimos Zezé Motta afirmar com lágrimas nos olhos que seu amigo Antônio Pompêo morreu de tristeza. Mais à frente, Grande Otelo nos diz ele mesmo ser um homem triste que foi incapaz de realizar os seus maiores sonhos. Ruth de Souza e Zezé Motta repetem em diversas entrevistas intercaladas o desgosto em ter que lidar, repetidamente, com personagens sem subjetividade, a exemplo de empregadas domésticas construídas exclusivamente como objetos cuja única função é a de servir à branquitude; abrir e fechar as portas, sustentar comidas e bebidas em bandejas, satisfazer as necessidades dos patrões<sup>5</sup>. Em determinado momento, as imagens de arquivo são alternadas com letreiros que afirmam:

<sup>4</sup> A exemplo de Grande, em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), e de trabalhos consecutivos, como nos momentos nos quais interpretou um carcereiro do DOPS - Departamento de Ordem Política e Social em *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2007); o chefe do Morro do Careca em *Cidade dos Homens* (Paulo Morelli, 2007); um traficante em *Era uma Vez...* (Breno Silveira, 2008); e um policial em *Os Normais 2* (José Alvarenga Júnior, 2009).

<sup>5</sup> Assim como Babu Santana, Zezé enfatiza o respeito às empregadas domésticas, concentrando sua crítica à falta de subjetividade e densidade dramática explícita no modo como as personagens são construídas no cinema e na televisão.

UM FILME É COMO UMA LOCOMOTIVA  
PRECISA SEGUIR SEU DESTINO

MAS

MAS

MAS

MAS

MAS

MAS

ALGO

ATRAVESSA

Apesar das amarras sensíveis criadas nas formações do Cinema Brasileiro, algo atravessa. As palavras rasgam as imagens das cenas iniciais de *Sinhá Moça* (Tom Payne e Oswaldo Sampaio, 1953). A locomotiva cujo destino é o progresso. A fuga dos negros e negras cujo destino é o Quilombo e a liberdade sempre por vir. Ainda que seu personagem quase não tenha falas durante o filme, a atuação estonteante de Ruth de Souza corta e aumenta (MOTEN, 2003) um enredo que supõe a negritude como tema de uma narrativa sobre o romance dos protagonistas brancos; como pano de fundo cuja função é dá-los posição privilegiada e heroica como principais vetores da abolição. Nos filmes da Chanchada, os improvisos de Grande Otelo fazem com que seus personagens se tornem imensos em cena, apesar dos esforços dos roteiros para que eles funcionem unicamente como escada para o protagonismo branco<sup>6</sup>. A genialidade de Milton Gonçalves interpretando a tragédia da Rainha Diaba permite que algo resista aos tiros com os quais ela é alvejada na cena final do filme. O gesto incontornável de Zózimo Bulbul ao imagear um cinema negro no abismo-Brasil, em *Alma no Olho* (1974), evidencia um caminho sem volta; algo atravessa. Em determinado momento do documentário vemos uma cena de *Compasso de Espera* (Antunes Filho, 1973) na qual Jorge, personagem interpretado por Bulbul, mira a câmera recitando versos que indicam a travessia:

<sup>6</sup> “[...] Grande Otelo reclamava de seu *status* subordinado em relação a Oscarito, no sentido de que, embora o personagem de Oscarito fosse mais vulnerável, o papel de Grande Otelo era sempre o de salvá-lo, ao invés de assumir o papel principal. Grande Otelo também se ressentia por ganhar menos do que seu parceiro, porque se considerava um ator mais completo – de fato, ele lançava mão de um vasto repertório de posturas, expressões faciais e gestos para efeitos cômicos, dramáticos e de distanciamento. Para Grande Otelo, Oscarito era um ‘excêntrico’, enquanto ele próprio ‘tentava valorizar o diálogo e a interpretação, sempre buscando o tom certo [...] Oscarito era um ‘tipo’, enquanto [...] [Otelo] era um ator’. Os primeiros filmes de Grande Otelo subvertiam os arranjos por meio de suas improvisações diabolicamente criativas.” (STAM, 2008: 144-145).



Você, que com seus *flashes* reporta  
A floresta dos antros  
Enquanto o asfalto se despeja no caminho de seus pés  
E comprime seus passos  
Notifique meu compasso de espera  
As sombras me vestiram  
Uma a uma  
E depois criaram os becos à minha imagem e semelhança  
Mas eu coleciono todas as luzes para compactuar com os astros  
Você que está quieto, amaciado pelos dramas do vídeo  
Enquanto os anúncios devoram suas próprias palavras  
Espere-me  
Como a personagem da hora nova  
Em que o homem pesa no conteúdo de seu espaço  
Eu sou floração forte  
Renovação do tempo  
Tempestade  
E todo o verde dessa chuva amadureceu para hoje  
Eu sou aquele que está solto  
De todo chão por onde caminha  
Limitado e subjugado  
E quando a terra devolver todas as raízes dos meus passos  
Eu surgirei como um Sol  
Para sempre incluído  
E no rumo do meu sangue  
Todos verão a fonte  
Na hora que o tempo transborda  
Para nascer um mundo novo

As formações dos cinemas negros no abismo-Brasil contemporâneo apontam para as possibilidades de criação deste novo mundo que transborda com o tempo, rasgando as amarras sensíveis que buscam estabilizar as formas de ser e saber com e sobre as imagens, como argumento aqui ao me aproximar das produções da *Rosza Filmes*. As experiências no cinema relatadas por Babu Santana compõem este cenário cortado e aumentado pelo documentário de Fabio Rodrigues Filho, que parece reverberar de diferentes formas na entrevista do ator. Interpretar Tim Maia marca um momento importante na sua carreira, pois pela primeira vez ele ocupa o lugar de



protagonista em um longa-metragem, tendo a chance de interpretar um de seus grandes ídolos e ícone maior da cultura afrodiáspórica apresentando seu potencial como ator de forma expandida e ocupando um lugar de visibilidade distinto do que vinha experienciando até então. Ao tratar sobre estas questões no decorrer da entrevista, Marília Gabriela lhe pergunta sobre os seus desejos, estando interessada em saber que personagem ele teria vontade de viver no futuro. Ao que ele responde: *um homossexual*. Ao assistirem a entrevista, Glenda Nicácio e Ary Rosa decidem convidá-lo para interpretar Dr. Ivan no filme *Café com Canela*, personagem que, além de bixa, é também médico, rompendo duplamente com os estereótipos que rondam como fantasmas o trabalho do ator. Busco, neste momento, seguir os traços deste desejo e pensar no que o gesto de torná-lo possível nos diz sobre as imagens e as possibilidades de um *cinema implicado* com o mundo (SANTOS, 2020).

*Café com Canela*<sup>7</sup>, primeiro longa-metragem da *Rosza Filmes*, narra o reencontro entre Violeta (Aline Brunne) e sua professora, Dona Margarida (Valdinéia Soriano). As cenas de reaproximação das duas personagens são intercaladas pelo cotidiano de Violeta e seus vizinhos entre as cidades de Cachoeira e São Félix, dentre eles Dr. Ivan. Em uma das primeiras cenas do filme todxs estão reunidxs em uma laje enquanto tomam cerveja e compartilham experiências de vida. O personagem interpretado por Babu Santana é o primeiro a falar:

Mas pense bem: um adolescente, filho de pai repressor e uma mãe super protetora, caindo de paraquedas na capital para fazer faculdade. Não tinha como prestar, né? Foram seis meses de pura sacanagem, pense numa putaria... Era eu! Eu experimentei tudo que eu podia e o que eu não podia... Eu experimentei de um tudo... um auê! Até que um dia eu fui pra um bar e lá tava Adolfo. Menina, o Adolfo era um coroa charmosíssimo. Um papo bom, inteligente... Pense no homem perfeito, era Adolfo. Rico ele não era. Na verdade, nunca foi. Ele até tinha dinheiro, mas ele gastava tudo com festa, com viagem, com presentes, essas coisas assim... Não

---

<sup>7</sup> Após a morte do seu filho, Dona Margarida vive isolada habitando um luto que parece impossível de se concretizar. Rodeada de memórias, acompanhamos ela se perder entre labirintos que tornam estranha a sua própria morada. Violeta, por sua vez, está casada e é mãe de dois filhos, dividindo seu tempo entre cuidar de sua avó e vender coxinhas andando de bicicleta pelas cidades de Cachoeira e São Félix. É quando, por acaso, bate à porta de sua antiga professora para vender os salgados feitos segundo a receita secreta de sua progenitora, passada de geração em geração. Ao perceber o estado depressivo de Dona Margarida, Violeta decide que precisa ajudá-la a sorrir novamente, assim como a professora havia feito anos atrás quando ela perdera os pais ainda criança e se encontrava em um momento de insegurança e infelicidade.



guardava um centavo. Se tem uma coisa que Seu Ninguém pode falar de Adolfo é que ele era mão-de-vaca, viu? Não era não. Eu fiquei louco por aquele homem. Na verdade, eu fiquei completamente apaixonado... Uma semana depois estava morando junto com ele, fazendo planos, uma loucura... A maior loucura de minha vida. Aí depois de vinte anos o sacana me deixou sozinho... Agora é só saudade... Só saudade... *C'est la vie*. Vou pegar outra cerveja...

A primeira aparição do personagem e o texto direto que evoca suas experiências (homo)afetivas e (homo)sexuais confronta diretamente as imagens dos trabalhos anteriores do ator, nos quais sua masculinidade e heterossexualidade são constantemente acionadas no sentido de forjarem papéis que sustentam lugares de violência e perigo onde a negridade é sempre ambigualmente posicionada. Os estudos sobre masculinidade negra tratam de expor as estratégias que fazem parte de um processo que a constrói como *ameaça niilista* cuja função é a de sustentar a fantasia do medo branco, ao mesmo tempo em que pressiona homens negros em direção à autodestruição (SANTOS, 2019). Segundo Frantz Fanon (2008: 26) em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, a violência antinegra que sustenta o mundo moderno faz com que o negro habite *zonas de não-ser*, experienciando uma espécie de *holocausto metafísico*, uma queda constante em um abismo de terror e (auto)aniquilação (WARREN, 2018: 13).

Ao se perguntar *o que quer o homem negro*, Fanon (2008: 26) introduz a dimensão do desejo como aspecto fundamental das im/possibilidades ontológicas desta posição abismal. Proponho aqui, como gesto especulativo/improvisativo (corte + demora + aumento), afirmar que o desejo de Babu Santana em interpretar “um homossexual” apresenta uma das respostas possíveis à pergunta fanoniana, levando-nos a vislumbrar algumas táticas de dissolução da negridade-como-morte a partir da articulação da dissidência sexual & de gênero como método de descolonização da imagem e também da matéria, pois se trata de uma intervenção no campo da representação e sensibilidade cinematográfica e também de uma imiscção na vida do próprio ator. Creio que o desejo de Babu Santana deve ser tomado menos como pulsão fetichista por devires minoritários do que como possibilidade de imagear a própria negridade desde outros ângulos, de modo que a “experiência bixa”, ainda que no campo da interpretação, não componha um domínio separado da sua racialidade, mas amplie seus sentidos nas direções infinitas nas quais ela se expande. De outro modo, a atualização do desejo do ator nos faz pensar nas possibilidades do cinema e na construção do novo mundo a que se refere o poema citado por Zózimo Bulbul em *Compasso de Espera*. Ao construir as condições para que Babu Santana interpretasse Dr. Ivan, a produtora deixa ver um entendimento



do cinema que vai além do filme em si. Um cinema vinculado à existência, sendo capaz de mover não apenas a esfera da representação, mas da própria vida em sua materialidade. Neste sentido, um cinema densamente implicado com o mundo e que se apresenta como ferramenta capaz de produzir outros modos de ser aqui e agora, através e para além das imagens (SANTOS, 2020).

No decorrer do filme acompanhamos as histórias que precedem o encontro dos personagens. O cotidiano de uma cidade negra do Recôncavo Baiano e seus/suas habitantes que festejam e também se apoiam em momentos difíceis, como quando Dr. Ivan encontra seu marido, Adolfo, morto e é acolhido por seus vizinhos e vizinhas. Apesar destes momentos, os personagens não estão condicionados à tragédia. As dores vividas por eles estão sempre em contato com os momentos de leveza do dia-a-dia. Em *Café com Canela*, Rosza Filmes explora a *vida apesar da morte social* como condição da negritude<sup>8</sup>, percebendo na cotidianidade do afeto negro táticas de travessia para um mundo onde a (auto)destruição não seja um destino irredutível. “O cinema é mágico”.

### **A vida é assim: o que ela quer da gente é coragem**

Em termos formais, as produções da *Rosza Filmes* seguem esquemas da narrativa cinematográfica clássica, mas não se furtam a experimentações. Mesmo tendo ganho o Prêmio do Júri Popular no Festival de Brasília, em 2017, *Café com Canela* causou bastante incômodo à opinião especializada. Segundo o crítico Marcelo Müller (2018), “do ponto de vista puramente técnico, salta aos olhos a utilização de várias perspectivas [...]. Esse excesso incomoda, bem como a *precariedade* da cenografia” (grifo meu). Já Ruy Gardnier (2018) afirma que “à medida que vai deixando de ser imprevisível, o filme esbarra no excesso de conotação e em certa incipiência da direção de atores, que por sua vez encontram muita dificuldade em achar um *timing natural* para as trocas de diálogos” (grifo meu). O descompasso entre a opinião do público e a de parte dos críticos revela aspectos importantes sobre o papel dado ao cinema pela produtora, nos quais creio ser necessário demorarmos; as acusações de excessividade e precariedade, assim como a demanda por um *timing natural*, podem nos levar a caminhos produtivos.

Em *Ilha* (2018), segundo longa-metragem da *Rosza Filmes*, Emerson (Renan Motta) é o jovem morador de uma ilha da qual ninguém consegue sair. Para realizar um filme sobre sua vida, ele sequestra Henrique Santos (Aldri Anunciação), um renomado

<sup>8</sup> Sobre as ideias de morte social na escravidão e na contemporaneidade como definidoras da negritude ver PATTERSON, 1982 e FERREIRA DA SILVA (2019)





cineasta baiano, obrigando-o a filmar o roteiro escrito por ele, que narra os momentos mais marcantes de sua existência, especialmente a relação com um pai abusador que o persegue por conta de sua sexualidade. No decorrer do filme acompanhamos a relação entre o rapaz sonhador com um pensamento inquietante sobre cinema e o seu ídolo que, embora tenha feito obras ousadas, parece ter se acomodado às engrenagens da indústria *mainstream*. Quando questionado por Henrique sobre o motivo dele o submeter a isso, Emerson responde: “Por mim, pela minha história. Por você, para você voltar a fazer um filme”. Passada a resistência do diretor, os dois iniciam uma relação que se desenvolve aos poucos, com o tempo necessário para que o personagem interpretado por Renan Motta se apresente em sua complexidade, como um homem negro com desejos dissidentes que “sequestra o cinema” para dar vazão às suas elaborações sufocadas pelas estruturas racistas da nossa história audiovisual: “Vocês vão ter que engolir a seco a minha subjetividade!”, diz, antes de ser alvejado pela polícia enquanto grava a última cena do seu filme.

O dispositivo construído em *Ilha* - filmes rodados dentro de outro filme<sup>9</sup> - permite que as experimentações iniciadas em *Café com Canela* sejam justificadas no roteiro pelo desejo dos próprios personagens, Emerson e Thacle. Deste modo, o excesso descrito pelos críticos é elevado exponencialmente neste segundo filme, encontrando amparo em seu próprio argumento, que supõe o ímpeto dos personagens em experimentar a linguagem audiovisual e divagar sobre as potências do cinema em reflexões metalinguísticas que atravessam toda a história. “Aqui os filmes são subdesenvolvidos por natureza e vocação, *man*”, diz Emerson, citando Rogério Sganzerla (1970).

Em determinado momento, Henrique pede que uma cena seja cortada, pois a atuação do personagem que interpreta o pai de Emerson (Sérgio Laurentino) é “meio tosca”, como ele diz, referindo-se à falta de realismo da interpretação. “Isso não é lindo?!”, responde Emerson entusiasmado. A cena revela a maneira debochada como as produções da *Rosza Filmes* parecem lidar com as estéticas realistas tomadas como horizonte da linguagem audiovisual contemporânea, o que se deixa ver nas interpretações dos atores e atrizes, mas também nas referências surrealistas e em momentos de suspensão criados em cenas que se aproximam da dança e da música.<sup>10</sup>

A todo tempo *Ilha* joga com os estereótipos da masculinidade negra. Emerson nos é apresentado na primeira cena como sequestrador, reproduzindo a imagem

<sup>9</sup> Há o filme que assistimos, *Ilha*; o filme feito por Henrique; e o registro documental feito por Thacle – (Thacle de Souza – que além de interpretar o fotógrafo amigo de Emerson é um dos três diretores de fotografia de *Ilha*).

<sup>10</sup> O que também está associado às práticas do *Bando de Teatro Olodum*, cujos atores participam do filme.



violenta do preto-com-a-arma-na-mão, enquanto tortura Henrique buscando “convencê-lo” a se juntar ao seu projeto. No decorrer do filme essa imagem é cortada e aumentada pelo desejo afetivo-sexual que surge entre os protagonistas, na medida em que percebemos também que a história que Emerson pretende contar é, em grande medida, marcada pelos seus desejos homossexuais na adolescência e por uma relação extremamente violenta com um pai que, ao fim, lhe pede perdão em seu leito de morte. Quando os personagens finalmente dão vazão aos seus desejos, a escolha da direção sobre como filmar a cena de sexo aponta para a construção de outras imagens da afetividade negra que dificultam que sobre elas repousem olhares fetichistas. Assim que Henrique e Emerson começam a se beijar, Thacle apoia a câmera no chão e deixa a cena desaparecendo na estrada atrás dos personagens, dos quais vemos apenas os pés, parte das pernas e, por vezes, as mãos. Acompanhamos os gestos que indicam o sexo sem que ele, no entanto, esteja totalmente dado à in/visibilidade, o que rasura certa iconografia da sexualidade e da masculinidade negra centrada em estratégias de hiperssexualização, objetificação e animalização do corpo negro, quando não de sua oclusão total.<sup>11</sup> Nos letreiros finais, vemos que *Ilha* é dedicado “às meninas e meninos que escolheram o cinema, mas que não foram escolhidos por ele”. O filme traz à tona a questão da autoria negra e, conseqüentemente, das formações de cinemas negros no abismo-Brasil como gesto de atravessamento das imagens historicamente construídas e das estruturas sociais que mantêm a negridade em posições de vulnerabilidade, apresentando-se como potências de novas imagens e novos mundos. “O que o cinema quer da gente é coragem!”<sup>12</sup>, diz Emerson em uma das cenas, enquanto sobe uma escada em direção ao céu e nos move em direção a cinemas negros que possam emergir em suas *potências de expansão infinita*. (FREITAS, 2018)

### Até o fim

*Até o fim*, terceiro longa-metragem da Rosza Filmes, narra em uma noite o reencontro das irmãs Geralda (Wall Diaz), Rose (Arlete Dias), Bel (Maíra Azevedo) e Vilmar (Jenny Müller), devido à morte iminente do seu pai em uma cidade do Recôncavo Baiano. O argumento se aproxima do de outro filme importante para o cinema negro no abismo-Brasil, *As filhas do vento*, dirigido por Joel Zito Araújo (2005), no qual as irmãs Maria Aparecida (Ruth de Souza) e Maria D’Ajuda (Léa Garcia) reencontram-se em uma cidade de Minas Gerais por conta do falecimento do pai (Milton Gonçalves), depois de

<sup>11</sup> Para aprofundamento das questões sobre iconografias das masculinidades negras, sugiro a leitura de *Como Fabricar Um Gangsta*, de Daniel dos Santos (2019).

<sup>12</sup> A frase faz referência a uma passagem de Grande Sertão Veredas, de Guimarães Rosa: “O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem.” (1994: 448).



anos sem o menor contato. Enquanto Aparecida parte para o Rio de Janeiro, onde segue a carreira de atriz, D'Ajuda forma a sua família na pequena cidade onde foram criadas. A reunião familiar traz à tona traumas do passado, desentendimentos e reconciliações, e nos apresenta um filme abundante em personagens negrxs, promovendo o raro encontro de atores e atrizes de distintas gerações, como Thalma de Freitas, Taís Araújo, Rocco Pitanga, Maria Ceíça e Dani Ornellas, que se somam a Zózimo Bulbul, Ruth de Souza, Léa Garcia e Milton Gonçalves. Diferente do elenco e da produção grandiosa do filme de Joel Zito, *Até o fim* conta com uma equipe extremamente reduzida. Em uma fala pública, Ary Rosa comenta sobre a decisão e necessidade de fazer filmes “menores” como estratégia de resistência aos tempos difíceis de desvalorização do cinema nacional, nos quais financiamentos para grandes produções não parecem estar no horizonte de produtoras independentes. Se em *Café com Canela* a equipe contava com cerca de 60 pessoas, em *Ilha* esse número cai para 30, e em *Até o fim* a equipe é composta por apenas 9 profissionais.<sup>13</sup> A construção de um filme exequível, feito por apenas 4 personagens e uma locação, pode ser remontada às táticas de resistência já anunciadas nas proposições de Jeferson De (2018) no Dogma Feijoada, seu manifesto sobre a construção de cinemas negros, publicado em 2000.

Assim como em *As filhas do vento*, o encontro das irmãs em *Até o fim* faz surgir uma série de memórias que acompanhamos entre as risadas e lágrimas das personagens. O filme transita repetidamente entre a leveza do humor e o peso das situações de violência que emergem através das lembranças de uma infância em comum. Uma a uma, Rose, Bel e Vilmar chegam ao bar de Geralda e vão preenchendo a tela com suas histórias e corpos de mulheres negras que se agigantam na imagem cinematográfica. Os planos fechados filmam diálogos extensos e nos aproximam das personagens centrando em seus rostos e também nas mãos expressivas e nos gestuais amplos que compõem a encenação do filme. Os diversos tons de suas peles negras se misturam à escuridão da noite e são iluminados por uma fotografia que prioriza as cores das lâmpadas incandescentes do bar ou a chama de um lampião. Este recurso dá às imagens um tom cobre que insiste durante todo o filme, valorizando a construção de um evento raro no cinema brasileiro, e por isso de importância histórica: um longa-metragem no qual mulheres negras tomam todo e cada *frame*, além de ocuparem cargos de direção na ficha técnica, movendo outra vez imagem e mundo.

Apesar de não haver homens no filme, o pai das irmãs é um personagem central, que mesmo ausente como imagem (com exceção de uma fotografia nas cenas

---

<sup>13</sup> O debate está disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=gCDZbEf04D0&ab\\_channel=CINUSPPauloEm%C3%ADlio](https://www.youtube.com/watch?v=gCDZbEf04D0&ab_channel=CINUSPPauloEm%C3%ADlio) Acesso em: 14 de setembro de 2020.



iniciais), faz-se presente de forma violenta nas histórias que elas dividem entre si e com o público - dentre as quais, a de que Vilmar é fruto do estupro de Geralda pelo seu genitor. Enquanto Geralda se arruma com a ajuda das irmãs e aguarda ansiosamente pelo reencontro com Vilmar, que fugiu de casa quando criança, Bel inicia com ela o diálogo:

- Vaidade nunca foi seu forte, o pessoal até falava coisas de você...
- Que coisas, Bel?
- Ah, do seu jeito...
- Que jeito, Bel?
- Falavam até na boca pequena que você era mulher-macho.
- Oxente, Bel...
- Uma vez mesmo eu peguei mamãe conversando com uma vizinha falando de você...
- Mamãe...?
- É, besteira... Mas aí você engravidou e o povo parou de falar. Você sabe como é a mente machista e conservadora desse povo daqui... O povo dizia porque ninguém via você com roupa feminina, você não tinha namorado... Aí depois pararam de falar. Bobagem...
- Mamãe disse isso de mim...?

Ao ouvir da irmã que sua mãe comentava sobre sua sexualidade, Geralda se sente traída. Enquanto lida com a frustração daquele instante, suas irmãs terminam de ajeitar-lhe o cabelo e as unhas. Então Vilmar entra em cena, causando forte reação na personagem, que não tinha conhecimento da transição da filha e esperava encontrar um homem, mas se depara com a mulher independente e adulta que Vilmar se tornou. As reações de Geralda são tipicamente transfóbicas nos primeiros momentos, o que não impede a reação enfática de Vilmar às violências da irmã/mãe:

Geralda, eu já sofri muito nessa vida. Ainda sofro. Eu entendo seu espanto, mas não posso aceitar. Sempre que alguém é agressivo comigo, como você foi, é minha obrigação ser agressiva também pra eu não perder os poucos espaços que eu tenho nesse mundo em que querem criar a ideia de que eu sou o perigo quando, na verdade, eu estou em perigo. Eu sei que você está sofrendo, mas não se esqueça que eu sofro mais. Se quiser, a gente pode ter uma conversa franca. Eu



sei que estou há mais de quinze anos fora e muita coisa mudou. Eu não tenho medo das suas dúvidas, mas eu não vou aceitar agressão de qualquer tipo. Se me atacar, eu vou atacar de volta.

A interferência do pensamento trans e travesti nos estudos feministas articula a crítica da cisgeneridade como estratégia fundamental para o desmantelamento das opressões de gênero. Deslocando o problema para além da transfobia como gesto individual e enfatizando seu caráter cis+têmico e estrutural, intelectuais como Viviane Vergueiro (2018) apontam as estratégias de pré-discursividade, binariedade e permanência de gênero como estruturantes do que chama de cisnormatividade, o que a permite definir os interesses transfeministas:

Se importantes esforços feministas se debruçam sobre as complexidades e colonialidades envolvidas na produção de discursos sobre conceitos como “mulher”, “lésbica”, “bissexual”, entre outros, uma genealogia transfeminista se coloca fundamentalmente preocupada em perceber as condições, contextos e consequências (materiais, políticas, existenciais) produtoras das “anormalidades”, “ambiguidades”, “monstruosidades” relacionadas às diversidades corporais e de identidades de gênero [...]. (VERGUEIRO, 2018: 36).

A transformação das existências trans em perigo, às quais se refere a personagem interpretada por Jenny Müller, trata das práticas de monstrificação da diferença às quais se refere Viviane Vergueiro. Após a chegada de Vilmar, a conversa gira majoritariamente em torno de sua dissidência sexual e de gênero como uma mulher trans e lésbica. As perguntas insistentes de suas irmãs repetem coreografias violentas que permitem que elas surjam como simples curiosidade. Apesar disso, as cenas nas quais Vilmar responde tais dúvidas são extremamente didáticas, exercendo uma intervenção pedagógica no diálogo com sua família e também com as pessoas que porventura estiverem diante das imagens do filme. Entre a defesa irredutível do seu direito de existir, expressa através do que Lohana Berkins chamou de *fúria travesti*<sup>14</sup>, e os momentos de negociação afetiva com as outras mulheres negras que compõem sua ancestralidade, as falas de Vilmar fazem ver o caráter fictício e opressor do gênero e da

<sup>14</sup> Em uma carta de despedida antes de sua morte, Lohana Berkins termina com as seguintes palavras: "Estoy convencida de que el motor de cambio es el amor. El amor que nos negaron es nuestro impulso para cambiar el mundo. Todos los golpes y el desprecio que sufrí, no se comparan con el amor infinito que me rodea en estos momentos. Furia Travesti Siempre. Un abrazo." (LA NACIÓN, 2016).



sexualidade como normas coloniais, permitindo que não apenas a sua experiência, mas a de todas as suas irmãs possam ser percebidas como submetidas a estas forças subjogadoras que fizeram, por exemplo, com que a sexualidade de Geralda fosse posta em questão pela sua mãe. Os esforços dos transfeminismos negros, ou afrotransfeminismos (ARAÚJO, 2018), buscam adensar esta discussão ao centralizar a racialidade neste debate, percebendo como diversos arranjos de gênero e sexualidade foram ocluídos durante o processo de colonização da África e América, apontado as dissidências sexuais e de gênero como formas de uma resistência que é, sobretudo, racial (MITJANS, 2020).

Com esse texto, não busco esgotar as interpretações e análises das imagens e gestos da *Rosza Filmes*, mas apontar algumas táticas de travessia na construção dos cinemas negros no abismo-Brasil, especialmente, a articulação entre negridade e dissidências sexuais e de gênero como estratégia de descolonização da imagem e do mundo. Em *Até o fim*, estas questões vêm à tona de forma contundente. Apesar de toda dor narrada durante o filme, compartilhamos momentos de alegria, inventividade e fabulação. Vida, apesar de tudo, dizem-nos as imagens as quais assistimos. Vida, apesar e além da morte como destino.

### Referências bibliográficas

ARAÚJO, Maria Clara *et al.* "Afrotransfeminismo: Travestilizando o movimento negro, Racializando o Transfeminismo". In: *Usina de Valores*, 2018. Disponível em: <https://usinadevalores.org.br/afrotransfeminismo-travestilizando-o-movimento-negro-e-o-transfeminismo/>. Acesso em: 14 de setembro de 2020

DE, Jeferson. "Manifesto Dogma Feijoada". In: *Catálogo FestCurtas BH*, 2018, p.171-172.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Editora UFBA, 2008.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *A Dívida Impagável*. Tradução: Amílcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

FREITAS, Kênia. "Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita". In: *Catálogo FestCurtas BH*, 2018, p.161-164.

GARDNIER, Ruy. "Café com Canela". In: *O Globo*, 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/critica-cafe-com-canela-23001852>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

MITJANS, Anabel. "De puentes afrotransfeministas: articulaciones feministas afrodiaspóricas frente a los procesos de desterritorialización antinegras". In: *MILLCAYAC - Revista Digital de Ciencias Sociales*. Vol. VII, N° 12, 2020, p. 61-84.  
MOTEN, Fred. *In The Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minessota Press, 2003.



MÜLLER, Marcelo. "Café com Canela". In: Papo de Cinema, 2018. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/cafe-com-canela/>. Acesso em: 4 de setembro de 2020.

NACION, La. "Murió la activista trans Lohana Berkins". 5 de fevereiro de 2016. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/1868550-murio-la-activista-trans-lohana-berkins>. Acesso em: 4 de setembro de 2020.

PATTERSON, Orlando. *Slavery and Social Death. A Comparative Study*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Editora Nova Aquilar, 1994.

SANTOS, Matheus Araujo dos. "Impotências de uma Arte Queer". 2016. Disponível em: [https://www.academia.edu/26727095/Impot%C3%Aancias\\_de\\_uma\\_Arte\\_Queer](https://www.academia.edu/26727095/Impot%C3%Aancias_de_uma_Arte_Queer). Acesso em: 14 de setembro de 2020.

\_\_\_\_\_, Matheus Araujo dos. "Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negridade, imagem e desordem". In: *Revista Logos*, 52, vol27, n.01. UERJ, 2020.

SANTOS, Daniel dos. *Como Fabricar um Gangsta: masculinidades negras nos cliques de Jay-Z e 50 Cent*. Salvador: Devires, 2019.

SGANZERLA, Rogério; IGNEZ, Helena. "A mulher de todos e seu homem". In: Pasquim, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1970.

STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: EdUSP, 2007.

VERGUEIRO, Viviane. *Sou Travestis: estudando a cisgeneridade como uma possibilidade decolonial*. Brasília: Padê Editorial, 2018.

WARREN, Calvin. *Ontological Terror: blackness, nihilism and emancipation*. Londres: Duke University Press, 2018.

Submetido em 15 de setembro de 2020 / Aceito em 26 de janeiro de 2021.





**La de-construcción de una identidad masculina tóxica en  
*El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez<sup>1</sup>**

Massimiliano Carta<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Financiación o proveniencia del artículo: La presente investigación es producto de la estancia de investigación posdoctoral en el Grupo de Investigación GECA de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid y ha sido elaborada durante la estancia doctoral en la facultad de Artes y Letras de La Habana (Cuba) promovida por la Beca Marco Polo de la Universidad de Bolonia.

<sup>2</sup> Realiza sus estudios en la Universidad de Sassari donde obtiene el título de Licenciado en Español y Literaturas Hispanoamericanas con una tesis sobre: "Machismo y homosexualidad en *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas". El mismo año se traslada a Parma donde cursa algunas asignaturas del Master en Ciencias y Técnicas del Espectáculo del Departamento de Bienes culturales y del espectáculo. Doctor en Literaturas Clásicas, Modernas, Comparadas y Postcoloniales de la Universidad de Bolonia con especial énfasis en Literaturas y culturas Hispanoamericanas. Sus principales intereses investigativos son los Estudios de Género, los Queer Studies y los Estudios Visuales. Ha publicado en blogs, revistas independientes y académicas. Ha participado en varios congresos y charlas a nivel local, nacional e internacional. Ha realizado estancias de investigación en Cuba, Colombia, España y Ecuador. Es miembro del Grupo de Investigación Feliza Bursztyn de la Facultad de Artes de la Universidad del Atlántico de Barranquilla (Colombia). Actualmente es profesor catedrático en el Instituto de Idiomas de la Universidad del Norte de Barranquilla.

Email: [massimilianocartastudio@gmail.com](mailto:massimilianocartastudio@gmail.com)



### Resumen

Esta propuesta se plantea un acercamiento a la transposición cinematográfica dirigida por Agustí Villaronga de la novela *El Rey de la Habana* del cubano Pedro Juan Gutiérrez. Desde una perspectiva de género se analiza la formación de una identidad masculina en la adolescencia, las relaciones entre los diferentes tipos de masculinidades (nuevas y hegemónicas) en el contexto de una metrópolis latinoamericana y en el ámbito de instituciones formales e informales como la familia, la cárcel, la escuela y la calle que contribuyen a conformarla. Por medio del personaje de Reynaldo analizaremos las dinámicas y las etapas que caracterizan el proceso inagotable de construcción de la masculinidad filtrada por la mirada *queer* del director y en el confronto con los modelos mediáticos populares y el cine de Pier Paolo Pasolini y Héctor Babenco, promoveremos una reflexión sobre los usos y los lenguajes de la corporeidad.

**Palabras clave:** masculinidades; cine y literatura; mirada *queer*; sexualidades metropolitanas.

### Resumo

Esta pesquisa propõe uma abordagem da transposição cinematográfica dirigida por Agustí Villaronga do romance *El Rey de La Havana*, do cubano Pedro Juan Gutiérrez, a partir de uma perspectiva de gênero que analisa a formação de uma identidade masculina na adolescência e as relações entre os diferentes tipos de masculinidades (novas e hegemônicas), no contexto de uma metrópole latino-americana e no âmbito das instituições formais e informais como a família, a prisão, a escola e a rua, que contribuem para configurá-la. Através da personagem de Reynaldo, analisaremos as dinâmicas e etapas que caracterizam o inesgotável processo de construção da masculinidade filtrado pelo olhar *queer* do realizador e, no confronto com os modelos populares de mídia e o cinema de Pier Paolo Pasolini e Héctor Babenco, iremos promover uma reflexão sobre os usos e as linguagens da corporeidade.

**Palavras-chave:** masculinidades; cinema e literatura; olhar *queer*; sexualidades metropolitanas.

### Abstract

This proposal is an approach to the cinematographic transposition directed by Agustí Villaronga of the novel *El Rey de la Habana*, by the Cuban writer Pedro Juan Gutiérrez, from a gender perspective that analyses the formation of a male identity in adolescence, the relationships between the different types of masculinities (new and hegemonic) in the context of a Latin American metropolis and in the sphere of formal and informal institutions that contribute to its shaping. Through the character of Reynaldo, I analyze the dynamics and stages that characterize the inexhaustible process of construction of a masculinity filtered by the queer gaze of the director and, in the confrontation with popular media models and the cinema of Pier Paolo Pasolini and Héctor Babenco, I promote a reflection on the uses and languages of corporeity.

**Keywords:** masculinities; cinema and literature; Queer; metropolitan sexualities.



### **La cárcel de la dominación masculina: a favor de la paridad entre géneros**

La novela *El rey de la Habana* fue publicada por Pedro Juan Gutiérrez en 1999, justo un año después de la más famosa *Trilogía sucia de la Habana*. Ambas novelas nacieron de un período muy difícil por el autor a nivel personal, y durante el llamado “período especial”.

Con *El Rey de la Habana* el autor cubano nos ofrece un punto de vista privilegiado en el proceso de formación de un chico que nunca llegará a ser adulto. En esta obra, el elemento evidentemente autobiográfico que caracterizaba la Trilogía se va atenuando; el protagonista ya no se llama como el autor sino Reynaldo, el “Rey de la Habana” del título, debido a sus características anatómicas/sexuales y por su capacidad de sobrevivir a las situaciones más críticas de la vida.

La idea de este libro le vino al autor después que visitó un correccional de menores en Guanabacoa, de cuya experiencia salió un reportaje y la historia de Rey que ha sido llevada a la pantalla grande por Agustí Villaronga y que será objeto de análisis en este artículo.

La historia tratada en la novela - y en la película - es la de un adolescente que ha sido testigo de la muerte de toda su familia, de la cual se le acusa injustamente de ser el responsable. A partir de este choque, de este trauma, la construcción de la identidad masculina del joven sufre un tremendo cambio. Él pasa por todos los procesos indicados por Elisabeth Badinter en su ensayo *XY, la identidad masculina* (1992): se trata del conjunto de experiencias que permiten a un ser de género masculino superar el período crítico de la infancia indiferenciada para llegar a la plena madurez de hombre adulto. Esas etapas implican pasar por unas pruebas, unos ritos de paso que, a veces, conllevan dolor físico o psíquico. Por medio de algunas figuras de referencia, el niño transforma su identidad primaria femenina en identidad masculina secundaria. Las tres etapas de los ritos de iniciación, presentes en algunas sociedades estudiadas por Badinter (1992: p. 124-134) son:

1. La separación de la madre y del mundo femenino
2. La transferencia a un mundo desconocido
3. El sometimiento a pruebas dramáticas y públicas (escarificación, circuncisión, incisión del pene)

En el caso del personaje creado por Gutiérrez la separación a la cual se refiere el primer punto es aún más difícil, debido a que sucede de manera violenta por manos del único referente masculino del niño, su hermano mayor, que provoca accidentalmente la muerte de la madre y el infarto de la abuela, y que termina suicidándose.



De repente Rey se encuentra totalmente alejado del universo femenino, familiar y sentimental, que incluye a la vecina por la cual probaba atracción sexual (y que en la película de Villaronga es Magda, la coprotagonista), para terminar en un correccional para muchachos difíciles. Ahí el muchacho encuentra un universo totalmente masculino donde pasa toda su adolescencia y que representa “la transferencia a aquel mundo desconocido” que hemos mencionado antes.

Apenas llega a la institución, el cuerpo de Rey sufre un proceso de higienización y de homologación. Se le corta el pelo, se le priva de su ropa a cambio de un uniforme, se le echa un medicamento contra los parásitos y se le manda directo a la ducha. Es justo ahí, en los baños, que fue sometido a la primera prueba dramática y pública. Un muchacho lo provoca frente a todo el mundo proponiéndole sexo, “tratándolo de maricón” parafraseando el diálogo entre los dos en la película y en la novela. El novato se siente desprestigiado en su virilidad de supuesto “macho” y responde con violencia:

Le tenía odio. Creyó que era maricón y que le podía coger las nalgas y desprestigiarlo delante de todos. Nada de eso. Él era un tipo durísimo. No se le olvidaba el calabozo por culpa de aquel negro bugarrón, pero iba a salir de allí sin más problemas”. (GUTIÉRREZ, 1999: p. 19)

Se forma una pelea entre los dos muchachos y Reynaldo termina en el despacho del director del penitenciario. El diálogo con el funcionario es útil para hablar de los dos elementos que según la socióloga australiana Raewyn Connell (1995) tienen un papel fundamental en la construcción de la masculinidad y de las formas de poder relacionadas con ella: la pertenencia étnica y el estatus social:

- ¿Qué es lo que pasó?
  - Ese negro me quería coger el culo.
  - Expresese correctamente. Aquí nadie es negro ni blanco ni mulato. Todos son internos.
  - Bueno..., lo mismo..., cambie negro por interno.
  - ¿Usted se cree simpático? [...] Conteste.
  - Le voy a advertir una cosa: yo soy el instructor suyo. Yo soy el que decide el tiempo que usted va a estar aquí. Usted tiene trece años. Si sigue fajándose y provocando desórdenes, va a llegar a los 18 aquí adentro y automáticamente pasa a la cárcel. Automáticamente lo envían a los caimanes para que se lo coman. [...]
- Y poniéndose de pie. Con aire marcial:



- ¡Retírese! ¡Incorpórese a su grupo! (GUTIÉRREZ, 1999: p.19)

En esos contextos la masculinidad y el sexo se convierten en un arma de ataque contra los demás, los más débiles. El carácter autoritario de la masculinidad hegemónica no tiene aquí barreras y puede expresarse en toda su carga violenta. Las relaciones entre presos o internos siguen los tres modelos principales de relación entre los varones, teorizados por Connell (1997: p. 42):

- Subordinación: se produce en situaciones específicas en el marco del modelo hegemónico; un ejemplo pueden ser las relaciones de poder entre heterosexualidad y homosexualidad en las cuales esta última ocupa la posición del abyecto.
- Complicidad: Es el apoyo y el hecho de compartir los privilegios utilizados contra una u otra minoría.
- Marginación: se produce cuando el orden de género se intersecta con otras estructuras como la etnia y la clase social.

Estas relaciones conforman la “pirámide de poder masculino” que ve en su ápice al hombre blanco, adulto, heterosexual, occidental, rico, pero, sobre todo, fuerte, viril, etc.... Ese supuesto ideal de masculinidad alimentado por la mayoría de las sociedades por medio de las instituciones de socialización como la familia, la escuela, los grupos de pares y los medios de comunicación, de acuerdo con María Ángela López (1995), alimenta la construcción social del “devenir varón” como parte de un proceso psicosocial que la estudiosa citada por Patricia Ruiz Bravo (2001), llama “sociogénesis del varón”.

Rey parece haber asimilado esa jerarquía y su contenido racista cuando afirma, en un diálogo con Magda: “yo no soy negro, no confundas” (GUTIÉRREZ, 1999: p. 59), colocándose así en una posición superior comparado a otros hombres. La masculinidad hegemónica, nos demuestra Ruiz Bravo, citando las teorías de Michael Kimmel:

Hace que las otras masculinidades sean vistas como no prestigiosas y por lo tanto sean subsumidas y subordinadas al patrón predominante. Este tipo de masculinidad, detentada por los grupos de poder, pasa por natural y universal y no como imposición. El mismo sistema de poder incluye otras diferenciaciones sociales como la clase, la etnia... (RUIZ BRAVO, 2002: p. 45)

Estos estudios confirman el carácter variable de la posición hegemónica, así como expresado por Connell (1995), cuyos factores variables hacen que la posición de



dominio sea siempre disputable y que, por lo tanto, necesite que la masculinidad sea permanentemente probada y reforzada. En este sentido, el pensamiento de la socióloga australiana nos recuerda a Bourdieu cuando afirma que: *l'illusio* masculina es el motor de los juegos sociales que hacen que el sujeto masculino se perciba como hombre de verdad (por su sentido del honor, virilidad, manliness o cabilidad) y en regla consigo mismo, para seguir siendo digno, ante sus propios ojos (BOURDIEU, 1998: p. 37).

La última prueba a la cual se somete Rey antes de escapar del correccional y enfrentar la vida de la calle es la aplicación de unas perlas de acero en el pene (o mejor dicho “perlanas”, según la jerga presidiaria), gracias a las cuales se convertirá dentro de poco en el Rey de la Habana:

Después de abandonar su plan de fuga se interesó por las perlanas en el glande. En la enfermería siempre había alguien con la herida infectada. Esos tenían mala suerte: les curaban la infección y además les operaban y les extraían la perla. Pero a otros muchos les salía bien y nadie se enteraba. Algunos se colocaban hasta tres perlanas. Eran municiones de acero, de los rodamientos de bicicletas. Dos tipos se dedicaban a eso. [...] Le hicieron cuentos de cómo las mujeres se vuelven locas con esas perlanas en el glande, “perlanas” en el argot de presidio. [...] Le pusieron las dos municiones de acero, aunque insistían en llamarlas “perlas”. No soltó mucha sangre. Se tragó un buche de alcohol para resistir mejor el dolor. Cuatro días después ya estaba sana la herida. Cuando saliera para la calle podría decir a las jevas que era marinero y que las perlanas se las colocaron en China. Eso decían todos los presidiarios con perlas en el glande. Nadie decía que estaba guardado en el tanque. Nadie decía la verdad. En este mundo todo es mentira. (GUTIÉRREZ, 1999: p. 22)

Este acto corporal auto infligido contribuye a la construcción de la masculinidad de Rey. Con esta prótesis el muchachito se siente más “hombre” porque lo ve como un fortalecimiento de su propia virilidad. Rey es el tipo de hombre del cual habla Badinter:

El que no solo toma conciencia de su identidad y de su virilidad a través del sexo y de la actividad intelectual, como suele pasar, sino que: “obsesionado por su virilidad, ya no considera al sexo como un órgano de placer, sino como una



herramienta, un instrumento para realizarse, como algo separado de él. (BADINTER, 1992: p. 227)

Rey se siente “hombre de verdad”: él que no llora, él que no sufre, él que es invencible. El que en realidad no quiere darse cuenta que ese mito del “superhéroe” es parte de la mentira de este mundo.

Decía Norman Mailer (1971) que “Ser hombre, es la batalla inconclusa de toda una vida”. Según Badinter (1992: p. 214): “El hombre se pasa la vida luchando contra sí mismo para no ceder ante la debilidad y la pasividad que lo acechan”. Es un combate sin victoria que si es llevado a los extremos, conduce a la muerte.

Este ideal masculino que Badinter define del “hombre Marlboro” se basa en 4 imperativos enunciados por Deborah S. David y Robert Brannon (1976):

1. Nada afeminado (no sissy stuff). [Abandono de la parte femenina].
2. Ser un “pez gordo” (to be the big Wheel). [Exigencia de superioridad].
3. Ser independiente y valerse por sí mismo (The sturdy oak)
4. Ser más fuerte que los demás (Give'em hell)

Para Rey conseguir estos objetivos será una lucha sin fin que perderá bajo varios frentes, así como nunca llegará a encajar completamente en la última de las tres configuraciones que según Norma Fuller (1997: p. 173) contienen las representaciones de la masculinidad:

1. La dimensión natural (sexualidad activa, fuerza física, virilidad)
2. La exterior (calle, aspectos salvajes, competencia, rivalidad, seducción basado en la jerarquía)
3. La doméstica (paternidad y casa, responsabilidad, protección, respeto).

En la obra literaria de Pedro Juan Gutiérrez, Reynaldo se relaciona con muchísimas mujeres y pasa por varias vicisitudes sexuales, a menudo muy complejas. En la adaptación para el cine de Villaronga serán parcialmente omitidas y las características y las acciones de los varios personajes femeninos serán reunidas en las dos figuras más relevantes de la película: Magda, interpretada por Yordanka Ariososa y Yunisleidi (Sandra) interpretada por Héctor Medina. La primera es una prostituta afrodescendiente, practicante de la Regla de Ocha-Ifa, de la cual Rey termina enamorándose, la segunda es una chica transgénero que se prostituye en un local con extranjeros y que sueña con tener una familia. En el libro, si bien ambas tienen un papel





importante, ninguna de la dos destaca particularmente de las otras figuras femeninas. Especialmente Yunisleidi.

Estas mujeres juegan un papel ambiguo respecto a Rey: si por un lado ponen en duda de manera contundente su “realeza”, y lo humillan, como en el caso de Magda, por otro lado, lo desean, lo disfrutan y terminan cuidándolo y probando un sentimiento genuino hacia él:

- Yo me llamo Sandra. Apréndetelo. San-dra. San-dra. No me digas “oye”. No me gustan las vulgaridades. [...] Yo soy así, como una princesa.
- Ah, pues a mí me dicen “El Rey de la Habana”
- Eso tienes que demostrarlo. Ese es un título nobiliario de alcurnia..., tienes que demostrarlo.
- Eso mismo dice Magda (GUTIÉRREZ, 1999: p. 64)

En la película, así como en la novela, Yunisleidi y Magda son descritas como dos reinas de La Habana que compiten para su marido:

- Yo tengo un hijo de cinco años..., con un negro
- ¿Y dónde está?
- En el campo, con una de mis hermanas
- ¿Y eso?
- Ellos dicen que estoy loca y que el niño se iba a morir de hambre.
- ¿Y estás loca de verdad?
- Sí, de la cintura pa’ abajo. Loca por meterme todas las pingas que me gustan. Si tú eres el rey de La Habana, yo soy la Reina papito, La Reina de La Habana. (GUTIÉRREZ, 1999: p. 69)

Mientras Sandra frente a su amiga y colega Yamile que acusa Rey de explotarla afirma: Yamile lo miró (a Rey), hasta que no pudo soportar más y explotó:

- Oye, Sandra, ¿cuál es la explotación de este tipo contigo? ¿Que repinga te pasa con este churrosomuertodehambre?
- Ay, Yamile, déjame. Él es el Rey de La Habana y es mi marido, así que soy La Reina de La Habana, jajajaj... El Rey y su Reina... (GUTIÉRREZ, 1999: p. 97)

Si por un lado las dos chicas se presentan como contrarias a los dictámenes de la sociedad heteropatriarcal, es decir como “independientes, libres y soberanas”, en



realidad terminan confirmándolos: Sandra esperando que aparezca en su vida “un millonario, como en las novelitas. “Un tipo canoso, alto, elegante, con un castillo en Europa” (GUTIÉRREZ, 1999: p. 77), que se enamora de ella y que le “deje parirle y ser madre, ama de casa y con alguien que la represente”. Mientras que Magda termina definiendo al padre de su hijo en estos términos:

- ¡Estuve con el padre de mi hijo! Ese sí es un hombre. Que me atiende, me da ropa, comida, dinero, me saca a pasear. Ese Negrón sí es un hombre [...] ¡Tú eres un muertodehambre! ¡Un inútil! ¡Un cagao! Esperando aquí por mí, *maricón*. A mí me gustan los hombres no los niños como tú [...] si estoy preña es de él. Pa’ que lo sepas y no te hagas el bárbaro. ¡Le voy a parir otro hijo más! (GUTIÉRREZ, 1999: p. 212)

Sandra y Magda parecen adherirse perfectamente a los dictámenes de la masculinidad hegemónica que “legitima el patriarcado y garantiza la posición dominante de los hombres” (RUIZ BRAVO, 2002). Esta jerarquía de poder basada en un orden de género les queda invisible, así como lo es para los varones que gozan de sus privilegios. (KIMMEL, 1998)

Bourdieu (1998: p. 47) afirma que “En esta manera las clasificaciones se vuelven jerarquías y la imposición se materializa a través de la equiparación entre orden social y masculinidad hegemónica”.

Rey, a diferencia de lo que pensaba cuando creía esperar un hijo de Magda, no parece haber alcanzado la etapa más avanzada de su “devenir hombre” que según Norma Fuller (1997), significa pasar de la virilidad (lado natural) a la hombría (producto cultural) cuyo objetivo es ser buen padre y adulto.

El protagonista de la novela de Gutiérrez está destinado a quedarse “niño” a los ojos de las mujeres que siguen cuidándolo como a un hijo: le dan comida, lo visten, lo lavan y le dan dinero. Él, así como ellas, perpetúan la violencia simbólica: es decir la que se ejerce sobre un agente social con su complicidad, el cual la toma como natural y no como una imposición. La dominación masculina es paradigmática de la violencia simbólica, la misma que no permite a Rey admitir sus deseos homoeróticos.

La reacción de Rey al rechazo de Magda que quiere dejarlo es muy violenta, entre otras razones porque alude a estos innumerables deseos y a sus debilidades. La imagen ideal, que el muchacho había construido de sí mismo se derrumba de repente y revela todas sus inseguridades y fragilidades. La fachada, que en el sentido de Erving Goffman (1970) es la necesidad de exhibir frente a los demás las propias conquistas, se cae. El chico-macho, no puede permitir que estas emociones sean reveladas “a su



posesión a distancia” (Norman Palma, 1990) y ni siquiera sabe cómo manejarlas, así que termina matando a Magda.

La hipervirilidad ha sido para Rey el remedio contra un constante sentimiento de inseguridad. Y esa misma lo hizo prisionero de una masculinidad enferma que lo lleva a la autodestrucción y alimenta su agresividad contra quien amenaza con hacerle caer la máscara. Según Elisabeth Badinter (1992: p. 220) “La promoción de la imagen inaccesible de virilidad genera una dolorosa toma de conciencia: la de ser un hombre incompleto”.

La muerte de Magda, así como la explotación y la ceguera de las cuales fue víctima Sandra - debida a la extracción de sus globos oculares para vender la retina - tienen causas comunes: se deben a esa construcción social que atribuye, según López (1995), el éxito del sujeto a la capacidad de ejercer la violencia y que se basa en jerarquías y poderes y no en complementariedades e igualdad de derechos.

La homofobia, la transfobia y la misoginia se colocan en el mismo marco; así como afirma Badinter:

Constituyen las dos caras de la misma moneda: homofobia es odio a las cualidades femeninas en el hombre y misoginia a las cualidades femeninas en la mujer. La masculinidad tradicional se define por el hecho de evitar algo. Ser hombre significa no ser femenino, no ser homosexual, no ser dócil, dependiente o sumiso, no ser afeminado, no tener relaciones sexuales con hombres, no ser impotente con las mujeres. (BADINTER, 1992: p. 192)

Badinter resume las posiciones de Erik Erikson (1983), John Money (1972) y de Ruth E. Hartley (1959), admitiendo que “la adquisición de la identidad implica y se basa en la inclusión y la exclusión (semejanzas y diferencias) es decir de diferenciación” y que “el niño se define ante todo por vía negativa: es masculino todo lo que no es femenino” (BADINTER, 1992: p. 60-61). Esto no autoriza que se llegue a los extremos hacia los cuales el modelo heteropatriarcal puede conducir si no se activan los necesarios anticuerpos que permitan una convivencia enriquecedora, solidaria y justa entre todos los seres humanos.

Una propuesta eficaz en este sentido viene de Norma Fuller (1997: 175) que identifica unos discursos contra hegemónicos en el discurso femenino, homosexual y marginal que se oponen a que la masculinidad dominante sea la ley y la verdad única posible. Eso puede pasar a través de prácticas de subversión del género (en referencia al poder o a los roles y las estéticas) o por medio de una literatura que pueda configurar cambios en el imaginario social.

### Del papel a la película: el voyeurismo del cine y la mirada deseante *queer*

La transposición cinematográfica de Agustí Villaronga nos confirma sólo en parte el punto de vista sobre la masculinidad de la novela de Pedro Juan Gutiérrez. Si por un lado intenta reproducir el vagabundaje erótico y existencial del protagonista literario, por el otro cambia totalmente el punto de vista. De cuerpo deseante e insaciable, el de Rey se vuelve un objeto de deseo, no solo de los personajes femeninos sino del mismo director. Como prueba de esta tesis se pueden aducir las numerosas escenas de desnudez que intentan evidenciar los volúmenes, la proporción de las formas anatómicas y la carga sexual de un cuerpo erotizado por una mirada ajena. Los primeros planos, las poses esculturales, el acento puesto en los líquidos corporales, como el sudor, que vienen de la danza o de los coitos parecen construir este tipo de narración y confirmar un proceso de cosificación (Figuras 1-2).



**Figuras 1 y 2:** Fotogramas extraídos de *El Rey de la Habana*. Maikol David, protagonista de la película, en algunas escenas eróticas. Fuente: DVD Filmax Home Video.

Lo mismo pasa con los otros personajes masculinos que se enfrentan o acompañan a Rey en su proceso de crecimiento personal, y que en la película vienen presentados en actitudes que enfatizan sus características físicas masculinas. Casi todos los muchachos que aparecen en actitudes sexuales pertenecen al mismo fenotipo humano, como si estuviéramos frente a un proceso de fetichización.



**Figuras 3 y 4:** Fotogramas extraídos de *El Rey de la Habana*. De izquierda a derecha la escena de las duchas en el correccional y una escena de prostitución de Cheo. Fuente: DVD Filmax Home Video.



Al mismo tiempo, todavía, se trata de escenas que de alguna forma generalizan la visión falocéntrica de Rey que reduce toda la construcción de su propia identidad masculina al ámbito genital, valorando así un código verbal y gestual que vehicula un subtexto machista. Gómez Rivera (2018: p. 98) analiza las expresiones recurrentes y alusivas de virilidad en el mundo del deporte y pone en evidencia un lenguaje que hace referencia constante a las zonas erógenas masculinas como “zonas de poder” de forma parecida a la que se encuentra en *El Rey de La Habana*:

La carencia o el mucho huevo es una medida para saber el grado de masculinidad de cada persona. La centralidad de los testículos masculinos es determinante para sopesar la valentía, en relación al tamaño: a mayorhuevos, mayor masculinidad. Asimismo, el término «poner huevos» indica: poner garra, pasión, amor en el campo del fútbol, actitudes necesarias para lograr el triunfo. Es una manera de expresar superioridad ante el rival, es una forma de demostrar valentía, coraje. Con esta centralidad simbólica de los huevos como representación de una serie de atributos de virilidad, también se representa el poder que se establece con el otro, una relación de superioridad y dominación, donde el que tiene más huevos subordina al resto, lo que se resume en la idea que los derrotados como muestra de su sumisión besen los testículos al ganador. En virtud de esto, los sujetos deben demostrar que tienen huevos a través de distintas prácticas como la lucha corporal contra sus adversarios, en el partido y en otras formas donde demuestre su aguante, como afirmación de su masculinidad. No solo se debe hablar de que se tiene huevos, también es necesario medirlos a través del enfrentamiento real. (MARTÍNEZ GUIRAO, 2019: p. 97)

El enfrentamiento a través de la lucha es exactamente la manera en que las escenas a las cuales pertenecen las figuras 3 y 4 se concluyen: la primera se refiere al fragmento en el cual un Rey adolescente se enfrenta a un chico en las duchas para ganarse el reconocimiento del grupo de pares. En la segunda, el hermano de la amante de Rey se pelea con un cliente que no quiere pagar la prestación sexual de la chica, y termina matándolo. Ambos comportamientos confirman la teoría de Eric Pescador (2004: p. 198) sobre la masculinidad tóxica como factor de riesgo que puede llegar a producir actos criminales con el solo fin de confirmar (a sí mismo y a los demás) el dominio de



las supuestas cualidades masculinas como la fuerza, la resistencia, la superioridad, la autoridad y el coraje, que se piensa tengan que caracterizar al supuesto “macho alfa” en ámbito público y privado a través del culto del cuerpo como ejercicio de poder, del sexo, del trabajo manual y hasta del deporte. Encontraremos confirmación a esta teoría también en las obras de Pier Paolo Pasolini y Hector Babenco, Accattone y Pixote, cuyos personajes responden a llamados parecidos a los de Villaronga y Gutiérrez.

En el intento de salvaguardar su reputación como “hombre – varón – masculino” (GONZÁLEZ PAGÉS, 2010) dentro de una “cultura de la honra” (GONZÁLEZ PAGÉS, 2019: p. 74) estos sujetos se alimentan de la convicción de tener que “defender” a “sus” mujeres y a la familia de supuestos peligros y que, en realidad oculta, muchas veces, un deseo de control/posesión y una objetivación del sujeto femenino (FACHEL, 1997). Norman Palma (1990) afirma al respecto que un elemento clave del machismo es el principio de territorialidad que se expresa en:

1. Una relación de posesión inmediata (hacerla suya)
2. Una relación de posesión a distancia (cuando la mujer está embarazada y “ocupada” por el varón)

En el caso de situaciones límites de marginalidad o de alto riesgo, como pueden ser las pandillas o las zonas fronterizas (o las de Rey, Accattone o Pixote) el machismo se vuelve un mecanismo de defensa para no sucumbir ante los sujetos considerados más peligrosos (GONZÁLEZ PAGÉS, 2019). Todos estos aspectos caracterizan las dinámicas entre Rey y Magda que llevaron al homicidio de la muchacha por mano del hombre que se declaraba enamorado de ella.

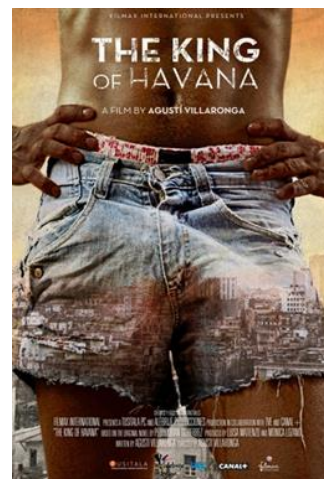
Villaronga propone el mismo conmixtión entre pasión amorosa y muerte sugerida por Pedro Juan Gutiérrez en la novela, reconstruyendo además la escena cruel de necrofilia que concluye la obra literaria e intentando buscar en las imágenes algo poético a partir de los cuerpos desnudos cubiertos de basura (figuras 5-6). Liricidad que no consigue ocultar el drama frente a la exposición del enésimo “crimen pasional” que sería más apropiado definir feminicidio.



**Figuras 5 y 6:** Fotogramas extraídos de *El Rey de la Habana*. De izquierda a derecha la muerte de Rey en el basurero y el cuerpo abandonado de Magda después del homicidio. Fuente: DVD Filmmax Home Video.



El final trágico confirma cierta áurea maldita que caracteriza las obras de Pedro Juan Gutiérrez y que el producto fílmico quiere conservar para el público internacional occidental mediante un lenguaje visual que le resulte familiar: recurriendo al estereotipo sexual de los hombres afrodescendientes o a íconos populares del rock blanco. Tal propósito ya es evidente a partir de uno de los carteles de la película que representa a la capital cubana incluida en la pantaloneta del protagonista y que apenas disimula un primer plano de la ingle del muchacho (Figura 7). La imagen parece querer evocar la legendaria cubierta del disco de los Rolling Stones, *Sticky Fingers*, ideado por Andy Warhol.



**Figura 7:** Afiche de *El Rey de la Habana* (*The King of Havana*) para el mercado internacional. Fuente: Pinterest.es.

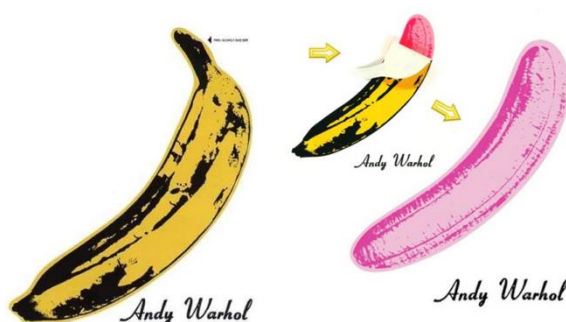


**Figuras 8 y 9:** Portada y contraportada de *Sticky Fingers* de los Rolling (1971). Fuente: Amazon.com.

Las primeras copias del *packaging* del disco incluían una cremallera de verdad, bajando la cual se podía ver lo que cubría: la pelvis de un hombre cubierta por unos pequeños calzoncillos blancos, a sugerir un desvelamiento y una exaltación del potencial



erótico del sujeto del retrato (Figuras 8-9). El mismo concepto ya se había experimentado para el legendario álbum de los *Velvet Underground* (Fig.10) por el mismo artista neoyorquino, un par de años atrás y que contenía la provocativa invitación a “Pelarla despacio y mirar” (*Peel slowly and see*).



**Figura 10:** Portada del primer disco de los *Velvet Underground & Nico* creada e ilustrada por Andy Warhol en 1967.

El banano con su forma llamativa al falo se convirtió en objeto de deseo y fetiche sexual pero al mismo tiempo en una sublime forma de arte pop. Más allá de exaltar una masculinidad hegemónica, un análisis detallado del *behind the scenes* de estos productos visuales, nos revela un carácter ficticio detrás de la hipérbole de la mirada deseante de lo masculino y hacia él. A comenzar por el hecho de que las partes íntimas retratadas en el disco de los *Stones* no pertenecen todas a la misma persona (el hombre de los vaqueros no es el mismo de los calzoncillos). Así como la imagen del plátano es evidentemente artificial por sus colores, sus formas y el estilo que denuncia su origen publicitario.

Lo mismo pasa cuando descubrimos que el pene gigante que varios actores muestran en la película de Villaronga en realidad es una prótesis producida por una agencia de efectos especiales: la *May effects* de Pablo Perona<sup>3</sup>

Andy Warhol, así como el director español, juegan con sus propios fantasmas, y con los del público, proponiendo una supuesta hipervirilidad que es todo un engaño sobre el cual se puede (y se debería) ironizar para poder desactivar por medio de la risa los mecanismos nocivos que llevarían el pensamiento de superioridad o supremacía con base anatómica del machismo a concretizarse. Es lo mismo que intenta hacer Pedro Juan Gutiérrez cuando afirma que “lo que le parece hacer en sus libros es burlarse del machito tropical” (MENCHÉN, 2002: s.p.)

Las primeras imágenes de *El Rey de la Habana* nos muestran un Reynaldo adolescente que asiste aburrido a unas clases en el reformatorio y que escapa de la

<sup>3</sup> Vease: <https://www.pabloperona.com/el-rey-de-la-habana>



realidad por medio del sueño. Su imaginación erótica se despegaba en esa circunstancia por medio de dibujos animados que reproducen un universo de sexo divertido, cargado de colores e ironía (Figuras 11-12), muy diferente respecto al modelo totalitario que adoptará en su relación con Magda cuando en contacto con la realidad verá su sueño derrumbarse.



**Figuras 11 y 12:** Fotogramas extraídos de los créditos iniciales de la película de Agustí Villaronga que ilustran las fantasías del protagonista de niño. Fuente: DVD Filmax Home Video.

El elemento imaginativo y voyerista se conforman como el motor de la acción dentro de la película. La escena que precede a la acción que llevará al cambio de vida del protagonista nos muestra el joven mientras se asoma desde una grieta en la pared, junto a su hermano para espiar a la vecina (Figura 13). El descubrimiento de este abuso por parte de la madre provocará la violencia y causará la muerte accidental de la mujer. La acción de mirar desde una ventana, operada por el protagonista en el transcurso de la película, casi siempre anuncia un hecho trágico que se va a cumplir dentro de poco, como si esta violación de la privacidad, este acercamiento a lo prohibido y a la verdad a la vez, provoque un cambio en la narración.



**Figuras 13 y 14:** Fotogramas extraídos de *El Rey de la Habana*. De izquierda a derecha: Rey espía a Magda con su hermano desde el patio de su casa, y en la otra, Rey vigila a Sandra desde la ventana de un club nocturno. Fuente: DVD Filmax Home Video.

En la escena en que Rey acompaña a su amiga Sandra a un local donde se va a encontrar con algunos clientes extranjeros se repite el mismo mecanismo: rechazado a la entrada por un guarda de seguridad, el chico mira por la ventana en el retro del salón de baile para poder observar lo que está pasando ahí adentro: Sandra está hablando



con su novio italiano, el cual le entrega una gran cantidad de dinero enrollado (Figura 14). La chica sale en búsqueda de Rey y le entrega el dinero para que compre droga. Es el comienzo de un juego arriesgado que llevará a la encarcelación de Sandra y que devuelve al joven al ámbito de la ilegalidad.

Villaronga nos propone al protagonista como un ser activo, el que mira y actúa en consecuencia, mientras que a Sandra como sujeto pasivo que es objeto de la mirada de los demás, casi sin darse cuenta. La única vez que la chica parece observar la realidad que la rodea es frente al espejo mientras está usando maquillaje, o cuando cuida el cuerpo de Rey. Su mirada es la de quien sueña tener una vida mejor. Pero su sueño se ve obligado a detenerse bruscamente cuando viene condenada a la ceguera por un delincuente que la priva de los ojos para vender la retina. Rey la volverá a encontrar después de mucho tiempo en un hospital, pero ella, con gafas oscuras y muchos recuerdos traumáticos, no podrá reconocerlo sino por la voz (Figura 15). Por primera vez el cuerpo transgénero no es un cuerpo erotizado, un cuerpo vislumbrado por cortinas de encaje o que se lanza a poses o bailes sexys para deleitar a su marido o acercar posibles clientes (Figura 16). Ya no es tampoco un cuerpo que trabaja y lucha, sino se ha convertido en un cuerpo totalmente cerrado, cubierto, inaccesible porque dolido y martirizado, a diferencia del cuerpo de Magda, que sigue objetivado y sexualizado incluso en la muerte y la tragedia.



**Figuras 15 y 16:** Fotogramas extraídos de *El Rey de la Habana*. De izquierda a derecha: Rey encuentra en un hospital a Sandra privada de sus ojos por un delincuente. Al lado, escena de seducción en el piso de Sandra. Fuente: DVD Filmax Home Video.

### **De los chavales del arroyo de Pasolini al Pixote de Babenco: entre sexualidades periféricas y periferias erotizadas**

En las primeras obras cinematográficas de Pier Paolo Pasolini así como en la famosa película de Hector Babenco, *Pixote, a Lei do Mais Fraco*, podemos encontrar algunos elementos comunes al *Rey de la Habana* de Gutiérrez y Villaronga en relación con la construcción de unas masculinidades adolescentes periféricas, a pesar de las



diferencias temporales y espaciales entre las realidades descritas. Los aspectos en común pueden ser sintetizados en los siguientes puntos:

- Contexto periférico de una megalópolis (La Habana, Roma, Sao Paulo)
- Perfil marginal/criminal de los personajes
- Edad de los personajes: adolescencia o post adolescencia
- Relación tóxica con las mujeres/proxenetismo
- Carga erótica exagerada/ hipermasculinidad
- Mirada queer/deseante del director
- Experiencia de formación o estancia en instituciones: cárceles, hospitales...
- Final violento

Pier Paolo Pasolini dedicó sus primeras novelas: *Ragazzi di vita* (1955) y *Una vita violenta* (1959) a los muchachos que vivían en los suburbios de una Roma en equilibrio entre la posguerra y el boom económico. Estos jóvenes, de origen muy humilde, se dedicaban a todo tipo de actividades ilícitas e ilegales para sobrevivir en una sociedad que los había dejado totalmente de lado. La figura del “delincuente de poca monta” pasará de la página a la película unos años después cuando el intelectual italiano decidió dedicarse al cine. *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962) tratan los mismos temas en contextos parecidos a los de las obras literarias que los precedieron. A principio de los sesenta se estrenó también una película dirigida por Paolo Heusch y Brunello Rondi, basada en la segunda novela de Pasolini: *Una vita violenta* (1962). El protagonista de la historia, Tommaso, así como el de *Accattone* del año anterior, está interpretado por Franco Citti, actor fetiche del director boloñés, que venía del mismo entorno que los personajes que representaba en la pantalla.

Aún estamos lejos de la sexualidad explícita de la *Trilogía de la vida* (1971-1974) o de *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975) y de la explícita exhibición de cuerpos desnudos. Limitado por un contexto muy conservador y religioso y recién salido de un juicio por obscenidades debido a la publicación de su primera novela, Pasolini parece querer ocultar en la medida de lo posible el componente homosexual de sus primeras obras fílmicas. En ellas, los personajes masculinos y femeninos están encadenados en un binarismo de género que los lleva a responder perfectamente al rol que la sociedad de la época había planteado para ellos.

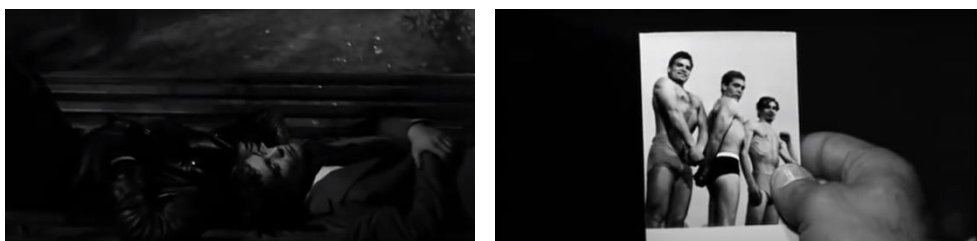
Juan Vicente Aliaga, en su artículo “Los hombres de Pasolini”, retoma el término *mascarada* de la psicoanalista británica Joan Riviere, para referirse a la performatividad



de género que alimenta los estereotipos sexuales masculino y femenino en las sociedades contemporáneas con el objetivo de confirmar o sobrevivir a determinadas dinámicas de poder.

De acuerdo con el crítico español podemos afirmar que: *el mundo de Pasolini respetaba en aquel entonces el orden establecido en cuanto a los valores de género imperantes* (ALIAGA, p. 165). Si nos detenemos particularmente en los personajes de Accattone y Tommaso, ambos frutos de la pluma de Pasolini pero llevados a la pantalla, en el segundo caso, por otros directores, encontraremos confirmación a tal enunciado; Accattone y Tommaso podrían fácilmente inspirarse en la misma tipología de persona, encarnada por Franco Citti. Lo que diferencia las dos *mise-en-scène* es principalmente la mirada *queer* con la que se nos muestran: muy participativa en Pasolini y más didascálica en Heusch y Rondi, que mantienen cierto desapego casi objetivo del tema que tratan.

La virilidad de Tommaso es “coherente”, inexpugnable, libresca, es decir: responde a la perfección a un guion que no la desvía de la más común homosocialidad (figuras 17-18) que incluye momentos de intimidad platónica, de confianza intimista o confrontación de la propia virilidad que se refleja en la construcción/exaltación de un cuerpo hábil para el deporte o las peleas. La hombría de Accattone, en cambio, no está totalmente libre de grietas, “porosa” la definiría Aliaga, y no escapa al proceso de continuo cuestionamiento que sugiere la mirada “deseante” y *queer* del director que lo propone con un llamativo sombrero de flores mientras se mira al espejo (figura 19) o enfrascado en una pelea cuerpo a cuerpo con su excuñado que, por el encuadre desde un plano subjetivo, parecería casi un abrazo erótico entre los dos hombres (figura 20).



**Figuras 17 y 18:** Fotogramas extraídos de la película *Una vita violenta*, basada en la novela de Pier Paolo Pasolini y dirigida en 1962 por Paolo Heusch y Brunello Rondi. Son escenas de afecto y homoerotismo entre Tommaso, el protagonista, y los otros miembros de su pandilla.

Fuente: DVD Minerva Classics.



**Figuras 19 y 20:** Fotogramas extraídos de la película de Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (1961). El protagonista, interpretado por Franco Citti, resulta sometido a la mirada *queerizante* del director. Fuente: DVD Medusa home video.

Veinte años después, a principios de los ochenta, Hector Babenco llevará a la pantalla grande la historia de otros “muchachos de vida violenta” en la película *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1981) inspirada en el libro de José Louzeiro: *Pixote. Infancia dos Mortos* (1977). La película, influenciada por el neorealismo italiano, se rodó entre Río de Janeiro y Sao Paulo con actores no profesionales, como se solía hacer en el género cinematográfico de referencia.

Para los propósitos de esta investigación nos centraremos en el análisis de algunos personajes, en particular de la película del director argentino/brasileño, similares por edad, trayectoria y construcción de su propia identidad de género a los del primer Pasolini y sobre todo a las dinámicas hombre/mujer presentes en *El Rey de La Habana*. Me refiero a Lilica y a sus parejas: Fumaça, Dito y al adulto Cristal.

Lilica es una muchacha *transgender* de 17 años que se encuentra encerrada en un centro de detención masculino. En la cárcel es objeto de deseo y de violencia por parte de los presos y del personal penitenciario (figura 21). En el transcurso de la película, la joven mantiene relaciones con tres personajes que proponen un modelo de masculinidad tóxica, muy similar a la de Rey, que incluye el uso de la violencia y una actitud machista caracterizada por varios intentos de prevaricación hacia ella y los demás sujetos con los que se relacionan. Si Lilica se propone encarnar al personaje de la “femme fatale” (figura 22), los sujetos masculinos a los que se acompaña intentan encajar en el papel de *gangster* experimentado y sin escrúpulos, imitando comportamientos e interiorizando estereotipos de masculinidad tóxica que los llevarán a ser víctimas de un entorno corrupto que acabará con sus jóvenes existencias. (figura 23)





**Figuras 21, 22 y 23:** Fotogramas extraídos de la película *Pixote, a Lei do Mais Fraco*, de Héctor Babenco (1980). Tres momentos de la historia de Lilica que evidencian la construcción de una masculinidad tóxica por parte de los personajes que la rodean. Fuente: DVD Pride.

A diferencia de los niños inocentes del Nuevo Cine Español utilizados como “figuras propicias para construir alegorías políticas” de la propia España en el paso entre un “pasado represivo” y “la esperanza de un futuro emergente” (PÉREZ, 2017: p. 106), los muchachos de Babenco y de *El Rey de La Habana* tuvieron que renunciar a su inocencia para enfrentar un futuro que le venía negado. Lo que los une, todavía, es la subversión de la *lógica de la temporalidad reproductiva* (HALBERSTAM, 2005) que suele caracterizar al camino heterosexual, fundamental para poder insertar los cuerpos en el sistema de producción capitalista. Esta naturalización por parte de la sociedad de la temporalidad reproductiva, denominada por Lee Edelman “*heterofuturity*” (2004), tiende a suponer que los menores sean necesariamente heterosexuales. (PÉREZ, 2017: p. 108)

Los personajes de Babenco como los de Gutiérrez se portan como adultos y se sienten adultos a pesar de que no los sean. Los adultos de verdad que deberían tutelarlos y cuidarlos no los respetan en lo más mínimo como sujetos sociales de derecho sino los ven como propiedad, como pequeños adultos, o como seres malvados por nacimiento.

Antonio Caballero Gálvez describe esa pérdida de la inocencia en su ensayo sobre la representación de la homosexualidad en *Pa negre* de Agustí Villaronga donde retoma los conceptos de *ghosty gay child* y de *growing sideways* elaborados por Kathryn Bond Stockton (2009) para indicar una maduración sexual y sentimental que se manifiesta de forma transversal, irregular si comparada con la heterosexual definida *vertical* por Hogan (2016). Un camino a la edad adulta que es descrito por los directores aquí mencionados como no exento de obstáculos, negociaciones y encubrimientos, con pocas luces y muchas sombras y que a menudo conduce a situaciones relacionadas con el crimen y la violencia

La primera noche de la estancia de Pixote en la cárcel de menores estará marcada por la violencia grupal contra un adolescente que poco después morirá. Algo



parecido a lo que describe *El Rey de La Habana* en relación a la permanencia del protagonista en el centro para menores. No le va mejor a las chicas trans: Lilica admite ver para sí un futuro sin esperanzas y prefiere la soledad a sucumbir al machismo del chico que ama. La Sandra de la película de Villaronga terminará sus días ciega en un hospital, víctima de un delincuente que la privó de los ojos para venderlos en el mercado de órganos. Los muchachos de Pasolini en sus primeras obras literarias o en la novela autobiográfica *Amado mío/Actos impuros* (1982) ejercen la prostitución masculina o viven sus experiencias homosexuales escondidos en cuevas o matorrales como el Pitorliua, ser mitad hombre mitad pájaro, de *Pan Negro* de Villaronga que, sin embargo, termina castrado y en exilio. Todos estos personajes parecen haber sido condenados por parte de la sociedad a la dimensión de lo monstruoso, del abyecto o de lo indeseable.

Todos aquellos que por razones étnicas, económicas, sociales, de orientación sexual o de identidad de género no se integran a los mecanismos de producción o a los modelos hegemónicos, automáticamente son percibidos por las sociedad burguesa como sobra, como un desperdicio que debe ser aislado, aniquilado o impulsado a que se auto elimine. La metáfora de la basura o del barro, ya analizada en relación a la obra de Villaronga, está presente también en las obras de Pasolini y Babenco, para denunciar este proceso colectivo de discriminación. La encontramos en relación al personaje de uno de los chicos del reformatorio, cuyo cadáver es encontrado días después de su desaparición en la basura (figura 23) mientras que en el trabajo de Pasolini, el basurero es donde las dos mujeres amadas por Accattone, tanto Stella como su ex esposa, trabajan reciclando botellas de vidrio. (figura 24)



**Figuras 23 y 24:** Fotogramas extraídos de *Pixote a Lei do Mais Fraco* y de *Una Vita Violenta*. Ambas imágenes representan la metáfora persistente que los directores de las dos películas, así como fue planteado por Villaronga en relación a Rey, establecen entre sus personajes y la basura, como si quisieran afirmar que el destino de estas personas fuera ineluctable: ser despreciadas, explotadas y finalmente desechadas. Fuente: DVD Home Video.

Rey, *Pixote* y Accattone están totalmente alejados del poder cuyo propósito, nos advierte Elias Canetti (1960), es el de *engullir, incorporar y explotar a los adversarios*,



*reduciéndolos a sus propios excrementos para ser secretamente expulsados.* Quien, a pesar de todo, logra mantenerse a flote y no sucumbir es un sobreviviente que, por haber escapado de la muerte, puede disfrutar del momento de alivio que le otorga ese particular estado de elección. El superviviente es, en última instancia, el que ha superado la muerte y cuya corporeidad sigue esencialmente intacta. Como afirma el escritor búlgaro: "el superviviente se enfrenta a una o más muertes" y quien sobrevive a su enemigo varias veces es un héroe, muchas veces contagiado por la peligrosa convicción de ser invulnerable, la misma que junto a los factores que hemos descrito fue fatal para los protagonistas de las historias aquí analizadas.

### Conclusiones

El machismo y la masculinidad tóxica son fenómenos universales que afectan a varias sociedades en diferentes partes del mundo y en formas determinadas por cuestiones históricas, sociales y culturales y suelen manifestarse a menudo a través de una serie de prácticas dañinas que se pueden definir "micromachismos". Luis Bonino refiere al respeto que:

los mM son prácticas de dominación y violencia masculina en la vida cotidiana, del orden de lo "micro", al decir de Foucault, de lo capilar, lo casi imperceptible, lo que está en los límites de la evidencia. El prefijo "micro" del neologismo con el que nombro a estas prácticas alude a esto. [...] Los mM son micro abusos y micro violencias que procuran que el varón mantenga su propia posición de género creando una red que sutilmente atrapa a la mujer, atentando contra su autonomía personal si ella no las descubre (a veces pueden pasar años sin que lo haga), y sabe contra maniobrar eficazmente. Están la base y son el caldo de cultivo de las demás formas de la violencia de género (maltrato psicológico, emocional, físico, sexual y económico) y son las "armas" masculinas más utilizadas con las que se intenta imponer sin consensuar el propio punto de vista o razón. (BONINO, 2008: p. 3-4)

El trabajo de Bonino pone en evidencia el elemento temporal de la repetición y de la intensidad que pueden caracterizar estos comportamientos para que se pueda perpetuar un "poder" hacia la otra persona. Se trata de operaciones deshonestas que a veces tardan en ser descubiertas excepto cuando llegan a un nivel de violencia muy alto. Es por esta razón que el estudioso subraya la necesidad de visibilización del problema y el cuestionamiento de lo que es la masculinidad.



Por ser los hombres heterosexuales los principales detentores de poder, el modelo a seguir de un mundo que gira alrededor de ellos, resulta a veces difícil percibir las voces de los “dominados entre los dominantes” (BLANCO LÓPEZ, 2019: p. 201) que pueden convertirse ellos mismos en víctimas del sistema o en verdugos hacia las sujetos sociales más débiles. Juan Blanco López, Guadalupe Cordero Martín y José María Valcuende del Río (2019: p. 199). En su ensayo sobre masculinidad, invisibilidad y vulnerabilidad se citan una serie de estudios que parecen confirmarnos cuanto acabamos de expresar:

Los hombres, en tanto que sujetos generizados, se encuentran paradójicamente, invisibilizados por un “modelo de intervención” que les excluye, precisamente por asociar al individuo, entendido en clave masculina, con el ciudadano de pleno derecho (MOSSE, 2000). En la modernidad lo masculino subsume (VALCUENDE, 2003). Ahora bien, si tal y como nos proponen Sabuco y Valcuende, la masculinidad incluye a todas las categorías desde la exclusión, también la masculinidad puede convertirse en causa de exclusión, de los hombres que interiorizan el modelo dominante, que no solo establece los cánones a seguir por los varones que aspiran al éxito social, sino que además se convierte en el modelo a partir del que se jerarquizan otras corporalidades sexuadas y racializadas (VALCUENDE, VASQUEZ, 2016).

Desde el período de la diferenciación de género en la infancia, los niños varones siguen siendo educados en muchos contextos con todos los privilegios y con la convicción y la carga de expectativas para que sean exitosos una vez adultos. El fracaso no está contemplado, la inactividad tampoco. Así que como nos confirma el trabajo de Synai (2006): “la normativización de la masculinidad tóxica impide a los hombres excluidos de visibilizar las causas” debido a que no entienden cómo a pesar de haber adherido al modelo hegemónico de “hombría” se encuentren en una situación de marginalidad y no de éxito”. (BLANCO LÓPEZ, 2019: p. 201)

La incapacidad de aceptar un rechazo, el peso del fracaso (social y sentimental), junto a un alto nivel de riesgo relacionado con un modelo tóxico de masculinidad llevado al extremo, son propiamente las causas de muerte del protagonista de la novela de Gutiérrez y de su trasposición cinematográfica. El muchacho se percibe y quiere ser reconocido como el “Rey de la Habana” pero se equivoca gravemente en la forma de conseguir su sueño.



La historia de Reynaldo permite analizar algunas dinámicas en relación al machismo como fenómeno universal. De acuerdo con González Pagés (2019: p. 71) nos cuestionamos sobre la relación entre este fenómeno y las identidades latinoamericanas rechazando una visión esencialista que intente promover la idea de “Latinoamérica como cuna del machismo” sin por esto querer pasar por alto a las características locales. El fenómeno del machismo es transversal y dinámico: va más allá de la clase social y económica del abusador o de la víctima, más allá de la pertenencia étnica o geográfica. El estudioso cubano sugiere que hay que entender la masculinidad como una “manifestación histórica creada desde la sociedad y la cultura de cada región y no como una forma estática e inamovible” y que hay que intentar verla “desde varias dimensiones que ubiquen raza, etnia o clase en un mismo eje cognoscitivo y no de forma fragmentaria para poder investigar la identidad y sus efectos múltiples”. El presente trabajo quiere colocarse en ese camino con el fin de alimentar el diálogo entre los géneros y dentro de las mismas masculinidades para poder construir o apoyar nuevas formas de ser hombre que respeten los valores humanos positivos, más allá de los roles binarios.

### Referencias

- ALIAGA, Juan Vicente. “Los hombres de Pasolini. Virilidad y juventud en la obra de un homosexual italiano”. *Dossiers Feministes* (6), 2002, 161-169.
- BABENCO, Hector. *Pixote*. Embrasil, 1981.
- BADINTER, Elisabeth. *XY, la identidad masculina*. Barcelona: Grupo editorial Norma, 1993.
- BLANCO LÓPEZ, Juan; CORDERO MARTÍN Guadalupe y VALCUENDE DEL RÍO, José María. “Ejercer de hombres: masculinidad, invisibilidad y vulnerabilidad”. En MARTÍNEZ GUIRAO, Javier Eloy; Téllez Infantes, Anastasia y Sanfélix Albelda, Joan (Ed.). *Deconstruyendo la masculinidad. Cultura, género e identidad*. Valencia: Tirant Humanidades, 2019. 183-193.
- BONINO, Luis. “Micromachismos. El poder masculino en la pareja moderna”. En LOZOYA, José y BEDOYA, José Ángel (Ed.). *Voces de hombres por la igualdad*. Madrid: Chema Espasa ediciones digitales, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- BRANNON, Robert; DAVID, Deborah S. *The forty-nine percent majority*. Boston: Addison-Wesley Publishing Company, 1976.
- CABALLERO GÁLVEZ, Antonio A. “Perversión y monstruosidad: la representación de la homosexualidad en Pa negre de Agustí Villaronga”. *Interalia: a journal of queer studies* (12), 2017, 191-199.
- CANETTI, Elias. *Massa e potere*. Milano: Adelphi editore, 1972. (Obra original publicada en 1960).



- CONNELL, Raewyn R. *Masculinities*. Berkeley: University of California, 1995.
- CONNELL, Raewyn R. "La organización social de la masculinidad". En VALDÉS, Teresa y OLAVARRIA José (Eds.). *Masculinidades. Poder y crisis*. ISIS-FLACSO: Ediciones de mujeres, 1997, 31-48.
- EDELMAN, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke UP, 2004.
- FACHEL LEAL, Ondin. "Suicidio y honor en la cultura gaucha". En Valdés, Teresa y Olavarría, José (Ed.). *Masculinidades Poder y Crisis*. Isis Internacional/FLACSO, 1997, pp. 113-124.
- FULLER, Norma. *Identidades masculinas*. Lima: PUCP, 1997.
- GOFFMAN, Erving. *Ritual de la interacción*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- GÓMEZ RIVERA, Jimmy J. "Percepciones, discursos y prácticas de las masculinidades desde el entorno del fútbol". En ARROYO, Roxana y JIMÉNEZ Rodrigo (Ed.). *Masculinidades en la cultura del fútbol*, 1998.
- GONZÁLEZ PAGÉS, Julio César. *Macho, varón, masculino. Estudios de masculinidad*. La Habana: Editorial de la Mujer, 2010.
- GONZÁLEZ PAGÉS, Julio César. "Estudios de masculinidades en América Latina". En MARTÍNEZ GUIRAO, Javier Eloy; TÉLLEZ INFANTES, Anastasia y SANFÉLIX Albelda, Joan. *Deconstruyendo la masculinidad. Cultura, género e identidad*. Valencia: Tirant Humanidades, 2019.
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan. (1998). *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *El Rey de La Habana*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.
- HALBERSTAM, Judith. *In a Queer Time and Place*. New York: New York UP, 2005.
- HEUSCH, Paolo; RONDI, Brunello. *Una vita violenta*. Zebra Films, 1962.
- HOGAN, Erin K. "Queering Post-War Childhood: Pa negre (Agustí Villaronga, Spain 2010)". *HispanicResearch Journal* (17.1), 2016, pp. 1 -18.
- KIMMEL, Michael. "El desarrollo (de género) del subdesarrollo (de género): la producción simultánea de masculinidades hegemónicas y dependientes en Europa y Estados Unidos". En VALDÉS, Teresa y OLAVARRÍA, José. *Masculinidades y equidad de género en América Latina*, Chile: Flacso-Chile editores, 1998.
- LÓPEZ, María Ángela. La violencia juvenil. Su cultivo en la sociogénesis del varón. *Razón y Fe. Revista Hispanoamericana de Cultura*, n. 1160, 1995.
- LOUZEIRO, José. *Pixote. Infancia dos mortos*. São Paulo: Global Editora, 1987.
- MAILER, Norman. *Prisionero del sexo*. Buenos Aires: Emecé editores, 1985.



MARTÍNEZ GUIRAO, Javier Eloy. Cuerpos en riesgo. Implicaciones y consecuencias de la masculinidad en las corporeidades. En *Deconstruyendo la masculinidad. Cultura, género e identidad*. Valencia: Tirant Humanidades, 2019.

MOSSE, George L. *La imagen del hombre. La creación de la masculinidad moderna*, Madrid: Talasa Editores, 2000.

PALMA, Norman. Digresiones sobre el goce y el sufrimiento en el horizonte ecológico del macho. *Simbólica de la feminidad. Colección 500 años*, 1990.

PASOLINI, Pier Paolo. *Accattone*. Arco Film, 1961.

PASOLINI, Pier Paolo. *Amado mio*. Milano: Garzanti Editore, 1982.

PASOLINI, Pier Paolo. *Mamma Roma*. Arco Film, 1962.

PASOLINI, Pier Paolo. (1955). *Ragazzi di Vita*. Milano: Garzanti Editore.

PASOLINI, Pier Paolo. (1959). *Una vita violenta*. Milano: Garzanti Editore.

PÉREZ, Jorge. The Queer Child in the Nuevo Cine Español. *Interalia: a journal of queer studies* (12), 2017, pp. 106-119.

PESCADOR, Eric. Masculinidades y adolescencia. En Lomas, Carlos (Ed.). *Los chicos también lloran: identidades masculinas, igualdad entre los sexos y coeducación*. Barcelona: Paidós Ediciones, 2004.

RIVIERE, Joan. Womanliness as a masquerade. *International Journal of Psychoanalysis*, Vol. 10, 1929, pp. 303-13.

RUIZ BRAVO, Patricia. *Sub-versiones masculinas*. Lima: Editorial Flora Tristán, 2001.

SINAY, Sergio. *La masculinidad tóxica: un paradigma que enferma a la sociedad y amenaza a las personas*. Argentina: Ediciones B, 2006.

STOCKTON, Kathryn Bond. *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham: Duke UP, 2009.

VALCUENDE, José María, Blanco, Juan. *La construcción cultural de las masculinidades*. Madrid: Editorial Talasa, 2003.

VALCUENDE, José María, Vásquez. Piedad. Orden corporal y representaciones raciales, de clase y género en la ciudad de Cuenca (Ecuador). *Chungará (Arica)*, vol. 48, N°2, 2006.

VILLARONGA, Agusti. *El Rey de La Habana*. MagPictures, 2015.

VILLARONGA, Agusti. *Pa Negre*. Massa d'Or PC, 2010.

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## Melodías de América: Variaciones de lo transnacional en las producciones Calderón

Silvana Flores<sup>1</sup>

ANO 9. N. 2 – REBECA 18 | JULHO - DEZEMBRO 2020

---

<sup>1</sup> Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Asistente del CONICET, con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz". Autora de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* (Imago Mundi, 2013), resultado de su tesis doctoral y co-editora de *Cine y Revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (Imago Mundi, 2014) y de *Diez miradas sobre el cine y audiovisual. Volumen aniversario de la revista Imagofagia* (Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2018), además de varios artículos sobre cine latinoamericano. Co-directora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente integra la cátedra de Semiología del UBA XXI. Es co-directora de la revista *Imagofagia* y miembro de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA).  
Email: [silvana.n.flores@hotmail.com](mailto:silvana.n.flores@hotmail.com)





### Resumen

En este artículo analizaremos un corpus de *films* mexicanos en donde la música ocupa un rol destacado, que está compuesto por los siguientes títulos: *Música, mujeres y amor* (Chano Urueta, 1952), *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953) y *Socios para la aventura* (Miguel Morayta Martínez, 1958). Los tres surgieron bajo el trabajo de una familia de productores, los hermanos Calderón y su cuñado Jorge García Besné, que han manifestado a lo largo de sus carreras un abordaje del arte cinematográfico en torno a características de transnacionalidad, tanto desde el aspecto industrial como en lo narrativo. Estas películas mantienen un entramado que nos permite identificar algunas distinciones del cine musical latinoamericano que alentaron en el cine mexicano, así como en el de la región en general, cierta independencia industrial y narrativa frente a espacios hegemónicos como el de Hollywood. Dicho entramado está basado en tres características que anclan a los films en la transnacionalidad que queremos destacar. La primera de ellas aludirá a la planificación de la producción en torno a un intercambio de personalidades artísticas de diferentes naciones, otorgando a las películas una identidad regional compartida. En segundo lugar, notaremos que las narraciones se configuran en un interés por manifestar el cruce de fronteras, viéndose aquello reflejado en ocasiones en la práctica de la coproducción o de la filmación en locaciones foráneas. Finalmente, destacaremos que las melodías de diversos orígenes que forman parte de estas películas se constituyen en un anclaje para su difusión en el exterior.

**Palabras clave:** música; transnacionalidad; fronteras; cine.

### Resumo

Neste artigo analisaremos um corpus de filmes mexicanos onde a música desempenha um papel de destaque, composto pelos seguintes títulos: *Música, mulheres e amor* (Chano Urueta, 1952), *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953) e *Socios para a aventura* (Miguel Morayta Martínez, 1958). Os três surgiram a partir do trabalho de uma família de produtores, os irmãos Calderón e o seu cunhado Jorge García Besné, que têm manifestado ao longo das suas carreiras uma abordagem da arte cinematográfica em torno das características da transnacionalidade no aspecto industrial e narrativo. Esses filmes mantêm um quadro que nos permite identificar algumas distinções do cinema musical latino-americano que incentivaram no cinema mexicano, bem como na região em geral, uma certa independência industrial e narrativa de espaços hegemônicos como Hollywood. Este enquadramento assenta em três características que ancoram os filmes na transnacionalidade que queremos destacar. A primeira delas se referirá ao planejamento da produção em torno do intercâmbio de personalidades artísticas de diferentes nações, dando aos filmes uma identidade regional compartilhada. Em segundo lugar, perceberemos que as narrativas se configuram no interesse de manifestar o cruzamento de fronteiras, visto o que às vezes se reflete na prática de coprodução ou filmagem em locações estrangeiras. Por fim, destacaremos que as melodias de várias origens que fazem parte desses filmes constituem uma âncora para sua difusão no exterior.

**Palavras-chave:** música; transnacionalidade; fronteras; cinema.

**Abstract**

In this article, I analyze a corpus of Mexican films where music takes a prominent role, composed by the following titles: *Música, mujeres y amor* (Chano Urueta, 1952), *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953) and *Socios para la aventura* (Miguel Morayta Martínez, 1958). All of them emerged from the work of a producer's family, the Calderon brothers and their brother-in-law, Jorge García Besné. They manifested throughout their careers an approach to cinematographic art related to characteristics of transnationality, both from industrial and narrative aspects. These films maintain a framework that allows us to identify some distinctions of Latin American musical cinema, which encouraged in the Mexican cinema, and in the region in general, a certain industrial and narrative independence against hegemonic spaces, such as Hollywood. That framework is based in three characteristics that anchor them in the transnationality I want to discuss. The first characteristic alludes to the planification of production around an exchange of artistic personalities of different nations, giving a shared regional identity to the films. Second, I notice that the narratives are configured in an interest of manifesting the crossing of borders, reflected in the practice of coproduction or in the use of foreign locations. Finally, I highlight that the melodies of various origins that take part of these films are an anchor for their diffusion outside.

**Keywords:** music; transnationality; borders; cinema.



Entre las opciones genéricas que el cine del período clásico-industrial nos han ofrecido, ha sido el musical una de las más productivas para el establecimiento de nexos transnacionales, permitiendo traspasar fronteras por medio de la contratación de estrellas internacionales, a través de la inclusión de locaciones en el exterior y principalmente por la utilización de melodías provenientes de territorios foráneos, que se entremezclan estratégicamente con el fin de presentar una trama asociada generalmente a motivos romántico-sentimentales, muchas veces con rasgos cómicos, y que pueden incluir travesías por el mundo y el uso de escenarios aludiendo al ámbito artístico. Según Julio Valdés, lo transnacional alude a “las fuerzas globales que conectan a personas o instituciones a través del planeta” (2014: 164). Si partimos del principio de que el propio nacimiento del cine tiene poco que ver con una tendencia meramente nacional -ya que los desarrollos iniciales se fueron dando en colaboración con los más experimentados técnicos europeos- y que el propio concepto de nación se desdibuja cuando buscamos analizar las prácticas cinematográficas a lo largo de las décadas -con sus continuas interacciones con el exterior y sus intercambios de artistas, estilos y narraciones-, entonces no nos resulta extraña la necesidad de analizar el fenómeno del musical en América Latina desde este abordaje transnacional, ya que nos vemos imposibilitados de expandir nuevas perspectivas enfocándonos en un término cerrado como “nación”. En ese sentido, dicha idea resulta poco eficiente para describir los desarrollos cinematográficos de la región cuando consideramos que cada país que la conforma está insertado en procesos socioculturales propios de un mundo en continua globalización, y que ello deriva inevitablemente en colaboraciones de agentes del cine provenientes de diferentes territorios asociados. A pesar de que el fenómeno de lo transnacional es de larga data en el cine, como perspectiva metodológica tiene una existencia relativamente temprana, partiendo principalmente desde finales de la década del noventa con trabajos como los de Andrew Horton (1998), Mette Hjort (2009), Will Higbee y Song Hwee Lim (2010) y Deborah Shaw y Armada de la Garza (2010), entre la bibliografía angloparlante, mientras que en Hispanoamérica este abordaje alcanzó fuerza con los trabajos de Ana María López (1998), Alberto Elena (2005, 2011), Laura Serna (2009), Maricruz Castro Ricalde (2010), Yolanda Minerva Campos (2012) y Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (2017), aportando así nuevas formas de estudiar los procesos industriales y narrativos que los cines fueron desarrollando en su devenir. Estos estudios desplazaron una noción hermética de lo nacional, que ya venía siendo suplantada en los años ochenta con los estudios comparados, e indagaron en torno a la idea de cruce, núcleo de esta teoría, que abre a los textos fílmicos a una multiplicidad de abordajes.



Teniendo en cuenta gran parte de las publicaciones arriba mencionadas, el cine mexicano ha sido uno de los principales propulsores en esta tendencia a la construcción transnacional del cine, estableciendo vínculos con países aledaños como Cuba, u otros más distantes como Brasil, Argentina e inclusive España. Esto ha sido muy notorio particularmente en el género musical, del cual México ha desarrollado diferentes vertientes. Una de las más populares ha sido la de las películas de rancheras, con las cuales descolló en el mercado hispanoamericano (entre las que destacaron títulos como *Allá en el Rancho Grande* -Fernando de Fuentes, 1936- o *¡Así es mi tierra!* -Arcady Boytler, 1937). Pero también incluiría desfiles musicales (más a la orden de las influencias estadounidenses en torno al mentado panamericanismo,<sup>2</sup> con títulos como *La liga de las canciones* -Chano Urueta, 1941) y melodramas de rumberas con antecedentes en la tradición del drama prostibulario iniciado por *Santa* (Luis Peredo, 1918). Estos últimos tuvieron la particularidad de incluir dentro de una trama de tintes trágicos a ritmos alegres provenientes de países tropicales, con intervención de bailarinas cubanas como Ninón Sevilla, Rosa Carmina, Amalia Aguilar o María Antonieta Pons.<sup>3</sup>

Los rasgos observados en el cine mexicano también son compartidos en diferente medida por otras naciones de envergadura cinematográfica en la región, como Argentina (que también tuvo una tradición melodramática con los *films* protagonizados por Libertad Lamarque, que inauguraron una vertiente tanguera),<sup>4</sup> o como Brasil (con sus célebres musicales carnavalescos y *chanchadas*).<sup>5</sup> A pesar de mantener a lo largo del tiempo un buen número de producciones, y de sus conexiones con otros mercados

<sup>2</sup> Con esto nos referimos a una tendencia observada en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial en la que agencias estadounidenses como la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCIAA) alentaron el crecimiento del cine mexicano a través de medidas financieras como la inversión en la construcción de estudios cinematográficos o la provisión de película virgen, y de ese modo utilizar a México como promotor ideológico en América Latina. Este asunto está bien explicitado por Peredo Castro (2004), quien estima que los gobiernos de México y Estados Unidos entraron en acuerdos para fortalecer la industria de cine mexicana en su alcance doméstico y en el exterior, con determinados condicionamientos de políticas internas y de adherencias diplomáticas en el contexto bélico que estaba en marcha por aquel entonces.

<sup>3</sup> Gran parte de las películas de rumberas tuvieron entre su elenco a bailarinas procedentes de Cuba, aunque no ha sido un rol exclusivo de ellas, como lo demuestra el gran éxito perpetrado por la rumbera mexicana Meche Barba, en films como *Humo en los ojos* (1946) o *Cortesana* (1948), ambos dirigidos por Alberto Gout.

<sup>4</sup> Destaca al respecto la trilogía filmada por José Agustín Ferreyra *Ayúdame a vivir* (1936), *Besos brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1938).

<sup>5</sup> Los musicales carnavalescos se iniciaron en los albores del cine sonoro, con *films* como el documental *A voz do carnaval* (1933), continuado por títulos como *Alô Alô Brasil* (Wallace Downey, 1935) y *Alô Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga y Wallace Doyney, 1936). Fueron una expresión del encuentro entre el cine y la industria de la radio, aprovechando la visibilidad que el primer medio ofrecía a las estrellas musicales de la época. Las *chanchadas* aparecieron con mayor asiduidad en la década siguiente, convirtiéndose en un género de gran concentración de públicos, caracterizado por la inclusión de tramas de enredos, con parodias al cine hollywoodense, e insertos musicales en los que se explotaban los ritmos populares del momento.



cinematográficos en los que pudieron difundir y comercializar los *films*, ni Argentina ni Brasil llegaron a manifestar tantos rasgos asociados a la transnacionalidad como los que observamos en el cine mexicano, probablemente porque dicha cinematografía recibió un gran caudal de migrantes que se instalaron allí participando de la industria y por su cercanía con Estados Unidos, país con el que se mantendría un continuo flujo, tanto de artistas que fueron allí a probar carrera como de transacciones de distribución y exhibición de films para el público hispano. No obstante la supremacía de México en este aspecto, es de considerar que gran parte del mercado cinematográfico latinoamericano, sumando también las conexiones con España, dan cuenta de una hibridación que obliga a los estudiosos a abordar estos fenómenos desde su aspecto transnacional.

Conforme a las reflexiones de Maia y Ravazzano, el fenómeno de la inserción de la música en las películas provenientes de América Latina implica tener en cuenta no solamente el lugar de las canciones o bailes como elementos distintivos de la nacionalidad, sino que al mismo tiempo existe una “adherencia y confrontación con los musicales exportados masivamente por Estados Unidos” (2015: 216).<sup>6</sup> Entendemos por lo tanto que los cines musicales latinoamericanos<sup>7</sup> pueden unificarse en torno a un entramado que los diferencia de lo sucedido en países de gran trayectoria cinematográfica y mayor alcance industrial como Estados Unidos, que ha sido un referente continuamente imitado, planteado en ocasiones como modelo para la construcción de narraciones y para la configuración espectacular del cine de la región. En ese sentido, y teniendo en cuenta que existen aspectos localizados en cada país y que las influencias también provienen de los teatros de revista locales, podemos identificar en los musicales de América Latina unas características que les permiten desprenderse de aquella dependencia cultural e industrial de Hollywood, basadas en tres aspectos que analizaremos a lo largo de este artículo. En primer lugar, desde el punto de vista de la producción, los *films* suelen planificarse en torno a un intercambio de personalidades (actores, directores, cantantes, bailarines o músicos) provenientes de diferentes países, lo que demuestra el gran flujo migratorio entre las naciones de la región (causado por motivos tan diversos como contratos temporales o radicaciones por mejoras laborales, o incluso exilios), contacto que se observa mayormente entre países

<sup>6</sup> Estos autores nos ofrecen además un dato de interés en cuanto a la cantidad de producciones musicales que se filmaron en América Latina en el período que va desde 1930 a 1960, conforme a lo relevado en la base de datos IMDB: mientras México realizó 232 musicales, Argentina hizo lo suyo en 131 ocasiones, siendo Brasil el país con menos producción de musicales dentro de las cinematografías hegemónicas de la región, contando con 96 films. Estos números refuerzan la supremacía industrial que ha manifestado México en estos años tan productivos. Para más detalles, ver Maia y Ravazzano (2015).

<sup>7</sup> Elegimos utilizar esta categoría en plural debido a las particularidades que cada nación ha manifestado en torno al musical en sus diversas etapas.



como Cuba, España y Argentina. Estos se han entrelazado en varias ocasiones de forma bilateral, pero encuentran en México un lugar de confluencia notable.<sup>8</sup> Salvo algunas excepciones, esta variedad de nacionalidades no suele ser incorporada en las tramas argumentales para justificar los acentos diferenciados que esas estrellas extranjeras evidencian al interpretar a sus respectivos personajes, pero otorga a los *films* una especie de configuración de una identidad regional compartida, que afecta cualquier intento de establecer una imagen hermética de nación en torno a una suerte de regionalismo continental. Esto resuena también en la configuración industrial de estas películas, en donde esta confluencia de nacionalidades y acentos tiene su correspondencia con contratos de coproducción, o con préstamos de artistas destacados que acceden a participar de determinado *film*, o del aprovechamiento del fenómeno de migración de artistas, incorporándoles como figuras locales a pesar de su procedencia extranjera. Así se gestan imágenes compartidas (Elena, 2011; Lusnich, Aisemberg y Cuarterolo, 2017; Miranda y Rodríguez Riva, 2019) que abren puertas para el estudio sobre la circulación de las cinematografías inter e intracontinentales así como también sobre los efectos producidos en la recepción de estas imágenes por públicos diversificados, tanto en lo cultural y social como en lo idiomático. En definitiva, estas imágenes compartidas nos permiten vislumbrar no solamente las cuestiones competitivas de los mercados cinematográficos latinoamericanos sino también una vertiente colaborativa que fortaleció la región en medio de la precariedad de sus cines ante industrias más difundidas en las salas como la hollywoodense.

En segunda instancia, encontramos en la configuración narrativa de las películas un constante interés por manifestar el motivo del cruce de fronteras, que a veces se ve expresado en términos industriales en la implementación del sistema de coproducción, el cual no solamente ha facilitado la adquisición de recursos económicos para la realización de los *films*, sino que además permitió promover la difusión en el mercado hispanoamericano. En resumidas cuentas, este punto describe las diferentes formas de transnacionalismo que López (1998) ha contabilizado para los cines clásicos: uno asociado al intercambio de tecnologías, otro a la inversión de capital y una tercera vertiente que aquí nos interesa: los traslados de técnicos y artistas. Finalmente, el empleo de melodías de diversos orígenes (ya sea boleros, rumbas, congas, tangos, etc.), será el elemento transnacional por excelencia, y el que de algún modo justificará la inclusión de aquellas personalidades extranjeras mencionadas en el primer rasgo

---

<sup>8</sup> Las relaciones transnacionales cinematográficas recurrentes de estos diferentes países con México se demuestran en los resultados de investigaciones diversas, como la emprendida por Lusnich, Aisemberg y Cuarterolo (2017), en relación con Argentina y México; la efectuada por Amiot-Guilouet (2015) en torno a México y Cuba, o las realizadas por De la Vega Alfaro y Elena (2009) y por Miquel (2016) en cuanto a los vínculos entre España y México.



arriba referido. Estos elementos serán un anclaje para la difusión de los films en el exterior y serán efectivos para provocar un interés en los públicos ante la inevitable competencia hollywoodense. Estos aspectos notables en una parte importante de los cines musicales latinoamericanos nos servirán entonces de eje para el análisis de tres films mexicanos -*Música, mujeres y amor* (Chano Urueta, 1952),<sup>9</sup> *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953) y *Socios para la aventura* (Miguel Morayta Martínez, 1958)-, realizados bajo las transacciones de una familia de productores, los Calderón/García Besné, que han incursionado en esta vertiente transnacional a lo largo de las décadas, y que serán referentes para la explicitación de esta característica en la cinematografía mexicana.<sup>10</sup>

#### **Música, aventura y paisajes: análisis de tres casos**

Entre los agentes cinematográficos que han mantenido una trayectoria constante en el ámbito de la producción se encuentran los hermanos Pedro, José Luis y Guillermo Calderón, hijos de uno de los pioneros de la distribución y exhibición cinematográfica en México y Estados Unidos, José U. Calderón. Entre finales de la década del treinta y principios de los noventa han sabido desarrollar films de diferente procedencia genérica, entre los que se encuentran películas de terror, fantasía y lucha libre, y el popular cine de ficheras hacia el final de su trayectoria. La música ha estado presente en casi todos estos títulos, ya sea como guía de la propia narración o como mera ambientación. Sin embargo, entre los años cuarenta y cincuenta aportaron para el desarrollo de un subgénero dentro del cine musical y el melodrama, que se ha dado a conocer como “cine de rumberas”, que despliega características de gran versatilidad. Estos *films* han sido prolíficos en la generación de vínculos transnacionales, buscando siempre proponer un reparto compuesto por personalidades tanto de México como de otros países hispanoamericanos, así como también incluyeron localizaciones geográficas que habilitaron el despliegue en la trama argumentativa de la idea de cruce (de fronteras tanto internas como externas), y finalmente, se han destacado también por emplear la música para la condensación de las diferencias culturales que tanto el elenco transnacional como el traspaso de fronteras conlleva. Por tanto, de la filmografía de los Calderón podemos deducir los mismos principios comunes que hemos destacado en los cines musicales latinoamericanos. En su trayectoria ofrecieron un muestrario de lo que Mette Hjort (2009) denominara transnacionalidad marcada, en base a que prácticamente

<sup>9</sup> En periódicos cinematográficos locales como *Cinema Reporter* aparece también bajo el descriptivo nombre de *Música a bordo*.

<sup>10</sup> Para conocer las implicancias transnacionales que ha tenido en Hispanoamérica la familia Calderón, remitirse a Flores (2017, 2018a, 2018b, 2020).





todos los aspectos de las obras por ellos producidas parecen apuntar a la evidencia de estos cruces, notables tanto en los aspectos industriales como en los temáticos. Para confirmar lo hasta aquí dicho, los títulos que analizaremos mantienen en su elenco una composición multicultural, que los hace películas de características transnacionales, signadas por la noción de cruce. En segunda instancia, la trama alude al traspaso de fronteras, incluyendo en la mayoría de ellos la filmación en locaciones extranjeras. Finalmente, la música será un factor nuclear para ampliar la impronta de conexión que procuran mantener. Se trata también de películas que se corresponden con una manufactura propia del cine clásico-industrial, en su momento de declive, la década del cincuenta, con lo cual mostrarán los últimos esfuerzos por mantener las estructuras narrativas antiguas.

*Música, mujeres y amor*, producida por Jorge García Besné (cuñado de los Calderón) se inserta dentro de una tendencia frecuente en los musicales latinoamericanos, que se corresponde con una estructura narrativa centrada en el motivo del viaje, en este caso a través de un crucero que recorre Latinoamérica, y en el interín, hace al espectador un muestrario de los paisajes y ritmos musicales de la región. Se asemeja en ese sentido a otros films como *Melodías de América* (Eduardo Morera, 1941, Argentina), *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1950, Brasil) y la trilogía argentina de Manuel Romero *Divorcio en Montevideo* (1939), *Casamiento en Buenos Aires* (1940) y *Luna de miel en Río* (1940).<sup>11</sup> *Aventura en Río*, por su parte, es una película de Cinematográfica Calderón S.A. filmada en locaciones de Río de Janeiro, con lo cual su carácter transnacional atraviesa tanto lo industrial como lo narrativo, incorporando no solamente actores de diferente nacionalidad (los cubanos Ninón Sevilla y César del Campo, el argentino Luis Aldás, la española Anita Blanch y el mexicano Víctor Junco) en un espacio ajeno (Brasil), sino también estableciendo esa extranjería como un aspecto unificador de los personajes. En el caso de *Socios para la aventura*, nos encontramos ante un *film* realizado en la modalidad de coproducción, con lo cual la transnacionalidad se hace evidente desde la misma instancia de su planificación, financiamiento y sus acuerdos bilaterales de trabajo. Se trata de una colaboración entre Argentina Sono Film y la empresa mexicana Cinematográfica Calderón S.A., y está integrada por un elenco proveniente de ambos países: el argentino Alberto de Mendoza y los mexicanos Ana Luisa Peluffo y Ramón Gay son los principales intérpretes, y a su vez la película ha sido rodada en diferentes ciudades de América Latina, específicamente, de México, Venezuela, Brasil y Argentina, conforme al periplo

<sup>11</sup> Muchas de estas películas mantuvieron una circulación en diferentes países de Latinoamérica, como sucedió, por citar un caso, con *Melodías de América*, estrenada en 1943 en Brasil. De algún modo, el mismo tópico del viaje genera una necesidad de distribuir los films en los mercados de la región.



efectuado por los personajes. A través del análisis de estos *films*, daremos cuenta de cómo aquella transnacionalidad se deduce de la existencia de un entramado narrativo-industrial generado por la siguiente tríada de características: la contratación de artistas foráneos, el uso de locaciones en cruce y los intercambios musicales para la difusión en los mercados.

### Viajeros de celuloide

En lo que respecta a la inclusión de elencos transnacionales, el cine mexicano ha sido un asiduo recolector de figuras extranjeras en sus films. Ya sea por las migraciones recibidas desde España durante la Guerra Civil, o de la próxima Cuba, que atrajo a los artistas insulares hacia aquel baluarte de la cinematografía latinoamericana, así como también por los contratos recibidos por personalidades de Argentina, como Hugo del Carril, Luis Sandrini, o el caso más popular, con la radicación definitiva de Libertad Lamarque, el cine mexicano ha tenido siempre un rostro transnacional, y una mezcla de acentos que fue incorporada de manera particular al cine musical, aunque, por supuesto, no exclusivamente. A estos artistas extranjeros se sumaron además los propios mexicanos que, habiendo incursionado en el cine estadounidense, regresarían a su país natal, como fueron los casos de Andrea Palma, Dolores del Río o Lupe Vélez (aunque esta última de manera temporal), o de directores como Alejandro Galindo, Joselito Rodríguez o Ricardo Gavaldón. El éxito de la industria de cine mexicana fue sin duda un factor de atracción para los artistas, entre los que no solamente se encontraban actores y directores, sino también bailarines, guionistas, escenógrafos y camarógrafos. A aquello es menester añadir también que, durante el período comúnmente conocido como la Edad de Oro, México se consolidó como una cinematografía de influencia en Hispanoamérica, fenómeno que Castro Ricalde y McKee Irwin (2011) describen como el de un cine que se impone, extendiendo el imaginario de la mexicanidad a latitudes por fuera de aquel país. Esta sería una especie de referencialidad identitaria aun para lugares no latinos: es por eso que, según estos autores, las películas pasaron a ser “auténticas representaciones de una cultura transnacional compartida” (2011: 10).

En su análisis sobre los cruces transnacionales de los musicales españoles en Argentina durante la década del treinta, Laura Miranda resalta esta convivencia de acentos como algo característico en los productos cinematográficos de este tipo y como un muestrario “de la diáspora de actores y actrices de unas cinematografías a otras” (2019: 47), gestando una especie de imaginario hispano común, aun cuando en este tiempo se buscasen consolidar los cines nacionales. En la década del cincuenta, esta característica sigue estando presente en los cines latinoamericanos buscando establecer vínculos intercontinentales que unifiquen a las naciones más allá de sus



acentos, en base a la existencia de un idioma común.<sup>12</sup> Castro Ricalde y McKee Irwin (2011) volverán a tener algo para decir a este respecto, al afirmar que ciertos rasgos de la cinematografía mexicana, como la emergencia de nuevos géneros y las alianzas ideológicas con Estados Unidos, fomentando una internacionalización de contenidos en torno al panamericanismo, asegurarían su distribución internacional. Junto a estos rasgos, los autores también recalcan como primordial para estos propósitos el lanzamiento de nuevas estrellas cinematográficas, entre las que se encuentran nativos como Ramón Armengod, protagonista de uno de nuestros films, y otras celebridades como Jorge Negrete o Cantinflas. Pero también asumirían aquella función algunas personalidades foráneas. En el caso de *Música, mujeres y amor*, la extranjería se hace presente a través de la inclusión de actores argentinos, como Jorge Reyes, Pepe Biondi y Dick, quienes se encargan de hacer notar su acento rioplatense, con su característico voceo y el infaltable “che”. Del mismo modo, también se alude al personaje de Reyes como el gaucho, asociándolo también con el tango, mientras recita en sueños en una escena una canción de ese género. Este actor, conocido generalmente como el “Ché” Reyes, se había ido a vivir a México desde la década del cuarenta, por invitación de Arturo de Córdova, participando en films de corte similar al que nos convoca, como *La liga de las canciones*. Biondi y Dick, por su parte, fueron incorporados en la trama aprovechando su éxito como dupla cómica, a través de la cual se presentaron en diversos países de Hispanoamérica. Por otra parte, la presencia de la protagonista femenina Miroslava, actriz de origen checoslovaco que vivió en México desde su niñez,<sup>13</sup> nos habla también del gran reservorio de inmigrantes en el cual aquel país se convirtió. Por su parte, el personaje de la tía Consuelo, interpretado por la actriz canadiense Famie Kaufman, también nos remite a este fenómeno, debido a estar instalada en México desde su juventud, luego de haber pasado su niñez en Cuba. Por último, el personaje de Javier, un deportista que parece dilatar su llegada al crucero en donde transcurre la acción a causa de insólitas competiciones, fue interpretado por Wolf Rubinskis, nativo de la actual Letonia y cuya familia migró a Argentina, país en donde viviría hasta su temprana juventud, para luego desenvolverse como futbolista y actor en Colombia.

---

<sup>12</sup> Aunque los cines latinoamericanos mantuvieron en este tiempo una tendencia a la regionalización, en base a estas migraciones o movimientos ocasionales en pos de la participación de artistas extranjeros en el cine nacional, no debemos sin embargo asimilarlos a lo que sucedería en torno a los años sesenta con el afloramiento de una gesta continental reflejada en el llamado Nuevo Cine Latinoamericano, que unificó a cineastas de diferentes países en pos de una transformación cultural e ideológica.

<sup>13</sup> Según las precisiones de Magdalena Acosta Urquidí (2013), Miroslava inició su carrera actoral gracias al patrocinio de Harry Wright, uno de los fundadores de los Estudios Churubusco, quien le ayudaría financieramente para estudiar actuación tanto en Hollywood como en New York. Además de realizar casi una treintena de películas en México, Miroslava habría participado en al menos tres films hollywoodenses.



Desde allí, y tras intentar conseguir trabajo infructuosamente en Estados Unidos, empezaría una carrera actoral en México, en donde además trabajó como luchador.



**Imagen 1:** Miroslava, protagonista de *Música, mujeres y amor*, fue una inmigrante checoslovaca radicada en México. Fuente: imdb.com

*Aventura en Río* también incluye un elenco transnacional característico. Los títulos de crédito mencionan la participación de una actriz brasileña, Glauce Elde,<sup>14</sup> destacando su nacionalidad, aun cuando el personaje que esta interpreta habla en español (bajo un doblaje) y aparentemente sería mexicano, ya que no se precisa su procedencia. Por otra parte, y siguiendo con la línea de los extranjeros radicados en México y que desarrollaron una amplia carrera cinematográfica en aquel país, contamos en este film con el argentino Luis Aldás, la española Anita Blanch y los cubanos Ninón Sevilla y César del Campo. Los personajes por ellos interpretados confluyen en los cabarets y paisajes de Rio de Janeiro, compartiendo su extranjería con diferentes matices. En el caso de Aldás y Del Campo, parecen estar instalados en Brasil en torno a intereses amorosos, en el caso del primero, y, respecto al segundo, por el manejo de los negocios turbios del cabaret donde transcurre la parte principal de la acción. Este último es aludido por un oficial de la policía como un extranjero, pero aun así sin aclarar su nacionalidad. Por otra parte, el personaje de Blanch, cuya habla valenciana no se ha desvanecido del todo, se inserta en Brasil en base a asuntos familiares, específicamente la búsqueda de su hermana Alicia, interpretada por Ninón Sevilla. Esta última sintetiza

<sup>14</sup> Nos referimos a una actriz de teatro y cine brasileño, conocida también como Glauce Rocha.



en su persona las grandes conexiones que el cine mexicano tuvo con Cuba, en una muestra de lo que Amiot-Guillouet (201) observa como una integración por parte de los mexicanos de los talentos insulares en su propio territorio y un aprovechamiento de los cubanos por ampliar sus carreras en esta especie de “eldorado” cinematográfico que constituía México. Esto es notorio con el flujo de figuras que incursionaron en la dirección en ambos países, como Ramón Peón y Juan Orol, hasta actores como Juan José Martínez Casado y las célebres rumberas, destacándose por ejemplo María Antonieta Pons y quien aquí nos convoca, Ninón Sevilla. Como en gran parte de las películas de rumberas por ella protagonizadas, su cubanidad no es aludida en la trama más que en los ritmos insulares bailados en los respectivos números musicales. Pero aquí será anulada del todo, ya que gran parte de las coreografías presentadas en el *film* tendrán un matiz carioca. Asimismo, el personaje asumirá un alto grado de ambigüedad, desdoblándose psíquicamente: de ser una noble esposa en la alta sociedad de México se convierte en la fichera Nelly, que trabaja en un cabaret de Río de Janeiro sin saber de dónde viene.

Por último, en *Socios para la aventura* la elección de un elenco transnacional se hace patente por la decisión de los productores de hacer el *film* en colaboración con una empresa argentina. Es por eso que el fenómeno aquí presentado será diferente al de los anteriores casos analizados: no se trabajará con actores migrantes, sino que estos serán viajeros por única vez para el cumplimiento de los contratos de coproducción. A los protagonistas, los ya nombrados Ramón Gay y Ana Luisa Peluffo, se les unirá a esa “aventura” por el país sudamericano el cantante Cuco Sánchez (y la voz del célebre Luis Aguilar cantando en una breve aparición a través de un aparato de radio). Estos confluirán por diferentes situaciones desdichadas en algunas localidades de Buenos Aires (Tigre y Mar del Plata) generando entre sí una especie de refugio ante la hostilidad del territorio ajeno y de una banda de contrabandistas que los ronda. Finalmente, destacamos una de las primeras escenas en Buenos Aires en donde podemos ver esta confluencia transnacional: allí la protagonista ingresa en busca de trabajo al Teatro Nacional, lugar al que la cámara toma en un plano general para mostrarnos la cartelera, que anuncia la presentación del cantante español Pedrito Rico. De ese modo, el *film* indica una y otra vez el continuo fluir de artistas de diferentes nacionales, que confluyen en un país determinado, en este caso Argentina.

### **Un cine que traspasa fronteras**

El segundo tópico común que abordaremos para el análisis de estos *films* es el del traspaso de fronteras, y se conecta con el anterior desde el lado de la narrativa, debido a que, así como los artistas participantes de estas películas llevaron adelante sus



carreras en territorio ajeno, también cruzarán hacia otros espacios los personajes a los que ellos encarnan. Esto se hace patente en *Música, mujeres y amor* por medio de la localización de la trama en un crucero. El recorrido queda establecido por las diferentes paradas que los personajes harán, explicitadas en la trama por la espera por parte de Elisa, la protagonista femenina, de la llegada de Javier, su novio, que demora continuamente su arribo. Así, la narración parte de México para llegar a La Habana (Cuba), y luego concursar viaje hacia Venezuela, y los puertos de Río de Janeiro, Buenos Aires y Valparaíso, lugares a los que dicho personaje no llegará nunca con la excusa de tener que participar de algunas competencias deportivas. La aparición de Javier se concretará finalmente en Puerto del Callao, que será el espacio previo hasta el encallamiento final en Acapulco (México), no sin antes pasar por Colombia, aunque esta vez sin detenerse en su puerto. Los paisajes y las melodías típicas acompañarán gran parte de las localizaciones, aprovechando cada espacio geográfico para la difusión del imaginario musical de su cultura. Finalmente, el traspaso de fronteras también se ve reflejado en la conformación de una pareja transnacional, con el romance y matrimonio del Ché con Consuelo, la cual insinúa su interés por el primero expresando su deseo de conocer Buenos Aires y la pampa. Este matrimonio se llevará a cabo sobre las aguas y, como lo expresa el capitán que los casa, bajo las leyes internacionales, en una especie de correlación con la estructura narrativa del *film*. Serán precisamente esas aguas las que permitan la confluencia de territorios que la trama presenta.

La otra película de nuestro corpus que nos lleva de viaje a través de múltiples locaciones es *Socios para la aventura*. Este recorrido parte desde la ciudad de México, ilustrada de manera panorámica a lo largo de los créditos iniciales con una serie de planos referenciales, y en donde Nina, su protagonista, una campeona de natación cuya carrera peligró por serios problemas de salud, se ve limitada para poder sustentarse. Ante la insistencia del agente que la representa en sus competiciones deportivas, comienza un periplo que tiene sus primeros pasos en Caracas (Venezuela). La escena que precede su estadía en aquella ciudad viene acompañada de una expresión –“A Caracas”- pronunciada por el personaje de una manera casi frontal a la cámara, en un símil de lo que sería el anuncio hacia un próximo puerto, invitando así al espectador a realizar el viaje junto con ella. En gran parte del *film*, el cruce transnacional se establece en los encuentros de personajes de diferentes nacionalidades en las ciudades en las que transcurre la acción. Es por eso que en Venezuela Nina encontrará a una colega argentina que le hará los contactos necesarios para conseguir una promoción, misión que la llevará a Buenos Aires. A partir de allí, los puertos de Tigre y Mar del Plata funcionarán como los siguientes puntos de anclaje en los traslados del personaje. El *film* de Morayta Martínez incluye también el tópico del cruce en torno a la figura del río, lugar



donde se encuentra varada la embarcación en la que viven Nina y sus dos compatriotas, Juan y El Huérfano, con los cuáles tramará una coartada para salir de su desventajada situación económica y de su soledad. Aquel espacio funciona como un recurso de anclaje para marcar su condición de exiliados a consecuencia de sus diversas calamidades personales. El motivo del cruce se potencia con la aparición de Nick, interpretado por el argentino Alberto de Mendoza, quien busca enamorar a Nina y poner una emboscada a los mexicanos para desembarazarse de algunos negocios turbios. Nick constituirá el paradigma del tercero en discordia entre Juan y Nina, y permitirá la conformación de una pareja transnacional. Aun así, serán los mexicanos quienes prosperen en el amor, encontrando la paz frente a la estatua del Cristo en Rio de Janeiro, que será el último punto en el recorrido de los personajes. Mientras en *Música, mujeres y amor* el traspaso de fronteras se hace por medio de la estructura del desfile musical, en este caso se dará partiendo del tópico del viaje migratorio.



**Imagen 2:** Ramón Gay, Ana Luisa Peluffo y Alberto de Mendoza, durante el rodaje de *Socios para la aventura*. Fuente: García Riera (1994)

*Aventura en Río*, por otro lado, tiene al traslado a Rio de Janeiro desde México como el eje narrativo-espacial del *film*, transcurriendo gran parte de la acción en la ciudad brasileña. Sus célebres paisajes paradisíacos son exaltados desde los mismos créditos, y en las palabras de los personajes (que la describen como “la ciudad más hermosa del mundo”). Sin embargo, su belleza contrastará con las situaciones





escabrosas en las que se verán envueltos sus personajes, especialmente Alicia, quien caminando por las calles de Río se pierde repentinamente en su herencia de locura, transformándose en una amnésica cabaretera con instintos psicóticos. Ella y su familia llegarán a considerar a México, hacia el final de la narración, como su lugar de pertenencia, su espacio de refugio tras las experiencias de muerte y locura experimentadas en aquella ciudad tan hermosa como ajena, concepto coronado con la imagen del transatlántico que desde el puerto de Río espera al desventurado matrimonio protagonista para su feliz regreso a México. Si en *Socios para la aventura*, Río de Janeiro era el lugar donde se consumaría la felicidad de la pareja mexicana, en *Aventura en Río* ese espacio será hostil y de pesadilla. Las maravillas edilicias y paisajísticas alabadas al inicio del *film*, enfrentadas a los contrastes sociales de la ciudad, dan un panorama contextual del submundo en el que se va a desenvolver la protagonista. El paso de fronteras de la honorable Alicia transformada en la fichera Nelly está marcado por un halo de misterio, descrito por el dueño del lugar, el Muñeco, con la incógnita de no saber quién es ella verdaderamente ni de dónde viene. La situación de “no lugar” de Alicia/Nelly en Brasil es resaltada por el borramiento de su memoria, llegando a afirmar que nunca había estado en México. La transnacionalidad de la narración está asociada entonces a la falta de identidad causada por la amnesia, caracterizando este traspaso de fronteras que es motivo temático del *film* como una oscilación entre el borramiento de los límites en la memoria de la protagonista y la reconstrucción de esa delimitación perdida en la resolución del conflicto.

### **Desfiles musicales a través de América Latina**

Finalmente, cuando estudiamos los aspectos vinculados al musical, entendemos que, desde los comienzos de la industrialización de los cines en América Latina, y al igual que lo sucedido en otros países como Estados Unidos, la música ha sido un elemento altamente explotado para conseguir el atractivo de los públicos. Eso no se agotó al afianzarse la industria, llegando a gestar por al menos dos décadas un buen número de *films* musicales, o que tienen a la música como un factor central, generando también una gran cantidad de estrellas vinculadas a dicho género. El musical debe entenderse teniendo en cuenta ciertas particularidades basadas en el espacio que ocupa la música en la narrativa de cada *film*, y sabiendo de antemano que no por el hecho de que una película incluya un momento musical se trata indefectiblemente de un *film* de dicho género. Podemos rastrear incluso la presencia de la música en el cine silente, ya que las exhibiciones solían tener en muchas ocasiones un acompañamiento musical en vivo. Por otro lado, hubo *films* que incluyeron en la trama alusiones a la



presencia de música diegética.<sup>15</sup> Cuando el sonido empezó a incorporarse poco a poco en la industria cinematográfica, la música asumió un protagonismo cada vez mayor, replicando en el cine los géneros teatrales que incorporaban la música en el centro del espectáculo. Desde desfiles musicales hasta melodramas, entre los años treinta y cincuenta este género fue abarcando diferentes perfiles, pero que concordarán con el hecho de que este elemento vino a insertarse en el cine para funciones mucho más relevantes que simplemente servir de ilustración o dispersión.

Tomando las reflexiones de Kracauer, Maia (2015) destaca los diferentes roles que la música asume en las películas, a saber, la música incidental (que alude principalmente a aquella que forma parte de la misma diégesis, como por ejemplo, las melodías salidas de una radio que escuchan los personajes, o un mismo cantante haciendo un número en la calle o un escenario), o los comentarios musicales (que vendrían a establecer una correspondencia con la función de las orquestas en el teatro). Con estos dos grandes usos como los modos más recurrentes de manifestarse, la música en el cine puede asumir diferentes funciones expresivas, que trascienden la especificidad de aquel arte sonoro para adquirir rasgos que aporten a la visualidad o la narratividad. De ese modo, como podremos ver en los films aquí analizados, la música incidental puede intervenir notoriamente en el desarrollo de la trama, haciendo que una canción defina el clímax del drama narrado (como sucede con la muerte del Huérfano en *Socios para la aventura* luego de escuchar su canción premiada en un concurso de radio). También puede provocar que una melodía danzada defina los rasgos característicos de un personaje (algo notorio en *Aventura en Río*, en donde los números musicales de Alicia/Nelly en el cabaret distinguirán su nueva personalidad psicótica). Incluso, las canciones pueden marcar rumbos ideológicos o ser destinadas a propósitos de expansión comercial de los films (algo muy notorio en *Música, mujeres y amor*, donde cada melodía viene a extender en tiempos de posguerra la promoción de la unidad panamericana que el cine mexicano había alentado durante la década anterior). Y en lo que respecta al acompañamiento musical, aunque este suele asumir su funcionalidad de una manera subconsciente, no tan perceptible para el espectador, sin embargo, suele cumplir un rol muy importante para la cohesión de la obra, como observamos en las variaciones musicales de las canciones “Delicado” y “Brasilerinho” que acompañan una buena parte de las escenas en exteriores de *Aventura en Río*.

---

<sup>15</sup> Pensemos, por ejemplo, en la película argentina *El himno nacional* (Mario Gallo, 1910), conocida también como *La creación del himno*, cuya trama ronda en torno a la historia de la creación de la canción patria, y donde incluso se muestra al general San Martín cantándola. En el caso de México, podemos recordar al ciego Hipólito tocando el piano en el burdel de *Santa* (Luis G. Peredo, 1918).



Tal como establece Paranaguá (1998), el abordaje de la historia del cine no debe descartar la necesidad de establecer vinculaciones pluridisciplinarias, socioeconómicas y formales, así como las de las mentalidades desplegadas y las tecnológicas. Si nos enfocamos en el primero de esos aspectos, entenderemos que la música, desde la aparición del sonoro, ha ido de la mano con el desarrollo de las cinematografías nacionales, por el grado de identificación que esta conlleva, obligando al cruce con la industria discográfica y la de la radio en particular. Así, los géneros musicales, los compositores y los cantantes fueron migrando de un medio a otro para la consolidación mutua. El cine contaría con la ventaja de la visibilización de esas figuras artísticas, aunque estas también serían reconocidas por los públicos asistentes al teatro de variedades, otro ámbito conectado con estas industrias. Las músicas nacionales permitieron difundir la propia cultura no solo en el interior de un mismo país sino también en el exterior, expandiendo así el mercado cinematográfico a otras latitudes y aumentando la competitividad, no solamente entre los latinoamericanos sino también ante el gran monopolizador de las salas que ha sido el cine hollywoodense a lo largo del tiempo. Si bien el atractivo de los *films* estadounidenses nunca abandonó a los públicos iberoamericanos, la posibilidad de poder escuchar a los artistas locales y los éxitos musicales del momento sumó atracción también hacia las propias pantallas, además de ser también, como define González Barroso (2019), una forma de sumarse al progreso modernizador marcado por los paradigmas del cine de Estados Unidos. El musical, en estas primeras épocas, estuvo marcado por la intermedialidad, con el tránsito de artistas provenientes de diferentes medios, en especial la industria discográfica, radiofónica y la de las revistas musicales teatrales. Así, cada nación de América Latina traería sus propios ejemplares de este despertar del género, por medio de comedias, muchas de ellas a modo de desfiles musicales, en las que sobresalieron las melodías y los intérpretes más populares del momento.

En *Música, mujeres y amor*, no solo vemos el elemento musical en el propio título del *film* sino también en la elección de su protagonista, el actor Ramón Armengod, destacado también en el ambiente musical como cantante.<sup>16</sup> La primera canción que interpreta en los escenarios del crucero alude particularmente al motivo del viaje: “ya me voy para tierras muy lejanas”, dice, mientras la embarcación sigue su rumbo por su periplo latinoamericano.<sup>17</sup> Las diferentes ciudades a las que viajan los personajes tienen

<sup>16</sup> La fama de este actor-cantante es recalcada en la narración aludiéndose al personaje por él interpretado como alguien muy parecido a Ramón Armengod. Conocido como “El chansonnier de moda”, trabajó tanto en el teatro, como en la radio y el cine, mixturando generalmente sus roles de galán con el canto.

<sup>17</sup> Se trata de la canción “Adios, mariquita linda”, que viene a representar la despedida de México por parte de los viajantes del crucero.



un número musical representativo de aquel lugar, como ocurre con una danza folklórica venezolana en la localidad de La Guaira, así como también con la interpretación por parte de Miroslava de la canción cubana “Esto es felicidad”, y otra danza brasileña en Río de Janeiro. También hay un número de ballet con música del tango “El choclo”, que resulta un muestrario de hibridación del género, tanto en melodía como en pasos de baile. Algo similar sucederá con una presentación musical proveniente de Perú, combinada con un canto lírico. También se despliega un número colombiano, con la previa aclaración por parte de su presentador del interés por homenajear a la gente de aquel país, ya que el crucero no toca sus puertos como en los demás casos. El interés, manifiesto hacia el final de la narración a través de uno de los personajes, es el de mostrar el arte indoamericano a la población de México, consolidado en una concatenación de cinco números musicales que forman parte de la última secuencia, que culmina con una sexta canción, la célebre “Cielito lindo”, que hace equivalencia con el primer número musical de la película, también mexicano. El cierre del film con un número llamativo y englobante fue propio del cine musical en muchas partes del mundo, buscando cerrar sus narraciones con una suerte de ballet apoteósico. Podemos ubicar también a esta película en un contexto muy frecuente en los cines musicales latinoamericanos, que recurrentemente incursionaron en la instalación de escenarios como parte de la configuración espacial de los *films*, en donde el mundo artístico es representado en una especie de acto autorreferencial. De ese modo, la música sería un elemento continuamente diegetizado, y no simplemente un momento musical que viene a interrumpir la narración por un instante. Así sucedería en México desde al menos el principio de la década del treinta, comenzando con el relato biográfico del compositor mexicano Juventino Rosas, *Sobre las olas* (Miguel Zacarías, 1932), y a partir de allí los escenarios artísticos aparecerán una y otra vez para difundir las músicas nacionales e internacionales en un afán intermedial que los Calderón/García Besné, productores de los títulos aquí estudiados, explotarán al máximo a lo largo de su trayectoria.

Así lo hicieron con los films de rumberas, incluyendo en *Aventura en Río* un buen número de bailables, en donde al menos la mitad de ellos son de origen brasileño.<sup>18</sup> En los títulos de crédito se hace, de hecho, un desglosamiento de los artistas intervinientes en los números que provienen de Brasil (Los ángeles del infierno y Jorge Goulart). A ellos se suma Ninón Sevilla, que aunque es de origen cubano, se trata de la bailarina de la película y la encargada de diseñar los bailables. Una de las

<sup>18</sup> Aunque la película tiene una totalidad de cuatro números musicales, está sin embargo plagada de melodías de acompañamiento que también son de origen brasileño. En el aspecto musical puede encontrarse un punto de contacto con *Música, mujeres y amor*: la melodía que funciona como motivo de acompañamiento de las escenas no musicales, “Delicado”, es la misma que ilustra las escenas de Río de Janeiro del film de Urueta.



particularidades de la carrera musical de esta actriz es que se constituyó en la rumbera que más atención dio a las melodías brasileñas, cuando mayormente suelen exponerse canciones de origen cubano. Por tal motivo, su fama se extendió ampliamente en Brasil, provocando que sus productores hallaran provechosa la realización de una película en locaciones de ese país. La prensa que cubrió la estadía de Ninón Sevilla durante el rodaje destaca no solamente el buen recibimiento de la estrella por parte del público, sino también la particularidad de que, en eventos sociales organizados en torno a este acontecimiento, la actriz aparecería vestida con un rebozo, representando a la mujer mexicana a pesar de su extranjería (Valdés, 1952). Eso favorecía los planes de expansión de la cinematografía mexicana, que aun cuando estaba transitando una década de inminente crisis no perdía las esperanzas de seguir conquistando el mercado latinoamericano, y cuánto más con un *film* de rumberas, que ha sido un subgénero musical que manifestó grandes rasgos de transnacionalismo, gestando en los diversos ritmos, mayormente tropicales, una mixtura cultural.

En el primer número, “Moreno, moreninho”, llamado según los créditos “Cabeça inchada”, la rumbera Nelly baila ante la concurrencia de un cabaret, donde no faltan soldados de licencia para dar cuenta de un marco bélico reciente, y mientras lo hace mezcla en su canto el idioma español con el portugués. En el mismo contexto, el segundo número musical consiste en una canción de origen cubano, “Sun sun babaé”, en donde se despliega el espíritu de la rumbera cubana, buscando así mantener vivo ese prototipo. La tercera coreografía, titulada “Sassaricando”, se trata de una marcha de Carnaval bailada por fuera del cabaret, con una escenografía y un gran despliegue de bailarines y figurantes que acompañan la danza de Sevilla, quien a su vez canta en esta ocasión solamente en portugués. En el último bailable, no solamente la película se desliga del clima tropical de Brasil, sino que se instala además en la influencia de los musicales de Hollywood, a través de un ballet onírico que puede asimilarse a *films* contemporáneos como *Un americano en París* (*An american in Paris*, Vincente Minnelli, 1951) y *Cantando bajo la lluvia* (*Singing in the rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952). Si bien aquí parece descartarse nuestra idea inicial de que el musical latinoamericano suele mantener cierta independencia respecto de Hollywood, sin embargo, sí conserva su distinción en cuanto al uso de melodías y coreografías y a que aquella danza onírica es focalizada en la mente de la protagonista femenina.



**Imagen 3:** Ninón Sevilla y César del Campo, la cabaretera y el dueño del cabaret de *Aventura en Río*, observados con recelo por otra fichera

En *Socios para la aventura*, los números musicales buscan generar una representatividad sobre los países en donde transcurre la acción, como sucede por ejemplo al inicio de la narración, en donde la enferma protagonista asiste a la interpretación por parte del cantante Antonio Prieto<sup>19</sup> de una canción araucana, “Alma llanera”, en el hotel venezolano en donde ella pretende hacer una presentación deportiva. De hecho, esta secuencia localizada en Caracas es introducida con una vista aérea de la ciudad acompañada de una canción prototípica, que demuestra el interés del *film* de asociar los espacios con sus ritmos correspondientes. Por otra parte, las baladas mexicanas cantadas por el Huérfano cumplen una función nostálgica en torno a su lejanía con la patria desde la ribera argentina. Finalmente, el cruce entre Argentina y México se efectúa a través de una transmisión radial, donde una canción del Huérfano es premiada en un concurso mexicano, y cantada a través de ese medio por una de las principales figuras de la música de aquel país, Luis Aguilar. El dinero obtenido en ese concurso se constituye en un salvoconducto para los mexicanos ante el peligro corrido en los negociados ilegales en los que fueron involucrados en Argentina. De ese modo, es la propia nación la que actúa como salvataje para retornar a la legalidad a estos migrantes, y la música será el vehículo utilizado para ello.

### Conclusiones

Como hemos podido notar a lo largo de este análisis, existe un corpus de *films* en el cine mexicano que ha buscado fortalecer características transnacionales en el

<sup>19</sup> Antonio Prieto fue un cantante y actor chileno que llevó adelante una carrera en diversas naciones latinoamericanas, en especial en Argentina, uno de los países productores de este film.





orden de lo narrativo e industrial, poniendo un énfasis en la contratación de personalidades artísticas de diferentes nacionalidades, en el cruce de fronteras (manifestado en la trama y en ocasiones en las locaciones en donde los films fueron rodados) y en la música como factor unificador de la región. Esto nos ha permitido distinguir tres variantes de lo transnacional que fueron recurrentes en la filmografía de determinados productores como los hermanos Pedro, José Luis y Guillermo Calderón, y Jorge García Besné, que tomaron estos rasgos como características distintivas y recurrentes.

Estos aspectos diferencian también a la cinematografía mexicana en especial, y a la latinoamericana en general, con la industria que siempre le superó en cuestiones de competitividad y de taquilla, que ha sido la hollywoodense. Las particularidades que hemos descubierto en los *films* analizados abrieron, sin embargo, posibilidades de éxito entre los públicos de la región, basadas en la noción de cruce transnacional. Los públicos no solamente podían acceder a las estrellas favoritas de la música y el cine de su país, sino que también tenían la oportunidad de conocer paisajes, artistas y canciones de otras latitudes. Aunque estas películas pertenecen a una época, la década del cincuenta, donde las estructuras industriales y los tópicos y narraciones clásicos ya empezaban a desgastarse para llevar al cine a una inminente modernización, pudieron sin embargo mantener a la cinematografía mexicana como herramienta englobadora y principal industria de la región, gestando un sistema estelar y narrativo autosuficiente respecto a la pregnancia provocada en los públicos por el cine de Hollywood. Así, los artistas, los paisajes y las melodías de América fueron reunidas en un último canto intracontinental que pronto derivaría, ya llegada la década del sesenta, en tópicos y sistemas industriales totalmente alejados de los mundos de ensueño que aquí hemos dado a conocer.

### Referencias bibliográficas

ACOSTA URQUIDI, Magdalena. "Harry Wright y el Cinema Club de México". En: HONOJOSA CÓRDOVA, Lucila, DE LA VEGA ALFARO, Eduardo y RUIZ OJEDA, Tania. *El cine en las regiones de México*. Monterrey: Universidad Autónoma de León, 2006. 205-249.

AMIOT-GUILLOUET, Julie. *Amours, danses e chansons. Le mélodrame de cabaret au Mexique et à Cuba (années 1940-1950)*. Bruxelles: PIE Peter Lang, S.A., 2015.

CAMPOS, Yolanda Minerva. "La construcción transnacional del cine mexicano, un estudio de caso: el cine de Emilio 'Indio' Fernández en España, prensa y censura". *El ojo que piensa. Revista de Cine Iberoamericano*, 5, 3, 2012, 1-28.

CASTRO RICALDE, Maricruz. "Del panamericanismo al nacionalismo: Relaciones cinematográficas entre México y Cuba". *Brújula*, 8, 1, 2010, 41-57.





CASTRO RICALDE, Maricruz y MCKEE IRWIN, Robert. *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura, 2011.

ELENA, Alberto. *Cruces de destinos: intercambios cinematográficos entre España y América Latina*, 2005. Disponible en: <http://www.liceus.com>. Acceso en: 26 de julio de 2020.

ELENA, Alberto. "Difusión y circulación del cine argentino en España". En: *Imágenes Compartidas, Cine Argentino-Cine Español*. Buenos Aires: Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2011. 29-50.

FLORES, Silvana. "Relaciones cinematográficas transnacionales entre México y España: el caso de las producciones Calderón". *Culturas*, 11, 2017. 35-47.

FLORES, Silvana. "Unidos por la música: las conexiones transnacionales de las películas de rumberas con el cine brasileño". *Culturales*, 6, 2018a. 1-25.

FLORES, Silvana. "El cine mexicano más allá de las fronteras: aproximación a las actividades de José U. Calderón". *Eras. Revista Europea de Estudios Artísticos*, 9, 2, 2018b. 20-36.

FLORES, Silvana. "Las actividades cinematográficas de José y Rafael Calderón: un caso de omisión en la historia del cine regional y transnacional en México". *Arte, Individuo y Sociedad*, 32, 3, 2020. 581-602.

GONZÁLEZ BARROSO, Mirta Marcela. "Migración, acentos y canciones en *La guitarra de Gardel*". En: MIRANDA, Laura y RODRÍGUEZ RIVA, Lucía (Coords.). *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Vol. I. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960)*. s/d.: Hispanoscope Shangrila, 2019.

DE LA VEGA ALFARO, Eduardo y ELENA, Alberto. *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. Madrid: Cuadernos de la Filmoteca Española, 2009.

GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano. 9. 1957-1958*. Guadalajara/México: Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.

HIGBEE, Will y HWEEL LIM, Song. "Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies". *Transnational Cinemas*, 1, 1, 2010. 7-21.

HJORT, Mette. "On the plurality of cinematic transnationalism". En: ĐUROVIČOVÁ, Nataša y NEWMAN, Kathleen. *World cinemas, transnational perspectives*. New York and London: Routledge, 2009. 12-33.

HORTON, Andrew. "Cinematic Makeovers and Cultural Border Crossings: Kusturica's Time of the Gypsies and Coppola's Godfather ad Godfather II". En: HORTON, Andrew y MCDUGAL, Stuart (Eds.). *Play it again, Sam. Retakes on Remakes*. Los Angeles: University of California Press, 1988.

LÓPEZ, Ana María. "Historia nacional, historia transnacional". En: BURTON-CARVAJAL, Julienne, TORRES, Patricia y MIQUEL, Ángel (Comps.). *Horizontes del 2º siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*.



Guadalajara/México D.F.: Universidad de Guadalajara/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998. 75-81.

LUSNICH, Ana Laura, AISEMBERG, Alicia y CUARTEROLO, Andrea (Eds.). *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundo, 2017.

MAIA, Guilherme. *Elementos para uma poética da música dos filmes*. Curitiba: Appris, 2015

MAIA, Guilherme y RAVAZZANO, Lucas (2015). "O cinema mundial na América Latina: uma cartografia". *Significação*, 42, 44, 2015. Disponible en: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103432.2015>. Acceso en: 10 de julio de 2020.

MIQUEL, Ángel. *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España. 1933-1948*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

MIRANDA, Laura. "Imperio Argentina, Florián Rey y Cifesa: el éxito de los musicales folklóricos españoles en la Argentina de los años treinta". En: MIRANDA, Laura y RODRÍGUEZ RIVA, Lucía (Coords.). *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Vol. I. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960)*. s/d: Hispanoscope Shangrila, 2019.

MIRANDA, Laura y RODRÍGUEZ RIVA, Lucía (Coords.). *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Vol. I. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960)*. s/d: Hispanoscope Shangrila, 2019.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. "Por una historia comparada del cine latinoamericano". En: BURTON-CARVAJAL, Julianne, TORRES, Patricia y MIQUEL, Ángel (Comps.). *Horizontes del 2º siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*. Guadalajara/México D.F.: Universidad de Guadalajara/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

PEREDO CASTRO, Francisco. *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: CCyDEL-CISAN, 2004.

SERNA, Laura. "Cinema on the US-Mexico border". En: MCCROSSEN, Alexis (Ed.). *Land of necessity. Consumer culture in the United States-Mexico Borderlands*. Durham: Duke University Press, 2009. 143-166.

SHAW, Deborah y DE LA GARZA, Armida. "Introducing transnational cinemas". *Transnational cinemas*, 1, 1, 2010. 3-6,

VALDÉS, Jaime. "Brasil acogió triunfalmente a Ninón Sevilla". *Cinema Reporter*, 20, 719, 1952.



**Flutuações de tempo e espaço por meio do som:  
voz e música em *Família Rodante*<sup>1</sup>**

**Debora R. Taño<sup>2</sup>  
Suzana Reck Miranda<sup>3</sup>**

---

<sup>1</sup> Versão do texto, em resumo, apresentada no V Colóquio de Cinema e Arte da América Latina (Cocaal), 2017.

<sup>2</sup> Débora Regina Taño é doutoranda em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de São Carlos (PPGEP-UFSCar), graduada e mestre em Imagem e Som pela mesma universidade (PPGIS-UFSCar). Possui estudos sobre som no cinema e atualmente pesquisa a indústria cinematográfica brasileira contemporânea. Atua também como montadora, técnica de som direto e editora de som. Email: [debora.tano@gmail.com](mailto:debora.tano@gmail.com)

<sup>3</sup> Suzana Reck Miranda é docente do Departamento de Artes e Comunicação (DAC) e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS), ambos da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). É graduada em música (piano) pela UFSM, doutora em Multimeios (cinema) pela Unicamp e autora de vários artigos/capítulos de livros sobre a relação da música com o cinema. Email: [suzanareck@gmail.com](mailto:suzanareck@gmail.com)

**Resumo**

A voz, ao ser analisada como um elemento sonoro potente para a construção de um filme, pode alterar e enriquecer a sua estrutura narrativa. No filme *Família Rodante*, de Pablo Trapero, a sequência em que Emilia narra/recita um conto para a família enquanto seguem viagem apresenta este tipo de potência. A fala de Emilia transita entre formas de narração e de presença do som. Sua voz flutua em relação à imagem criando na mesma sequência momentos de fala dramática e outros de narração épica, numa combinação que torna-se lírica ao acrescentar a trilha musical. Neste momento, uma vez que a voz muda de posição e função narrativa, a palavra e seu conteúdo passam também a ter destaque e a funcionar como enunciativos de pistas sobre o desenvolvimento da trama, ao mesmo tempo em que contam histórias de outra época.

**Palavras-chave:** Voz; fala flutuante; regimes narrativos; Família Rodante.

**Abstract**

The voice, when analyzed as a powerful sound element for the construction of the film, can change its narrative structure. In the film *Família Rodante*, by Pablo Trapero, the sequence in which Emilia narrates / recites a story for the family while they travel, presents this type of power. Emilia's speech moves between forms of narration and the presence of sound. His voice floats in relation to the image creating in the same sequence moments of dramatic speech and others of epic narration, in a combination that becomes lyrical when adding the musical score. At this moment, once the voice changes its position and narrative function, the word and its content also become prominent and function as enunciators of clues about the development of the plot, at the same time that they tell stories from another time.

**Keywords:** Voice; floating speech; narrative regimes; Rolling Family.



## Introdução

Foi a partir de histórias recitadas que Platão e Aristóteles definiram seus conceitos a respeito dos três gêneros (ou regimes) literários. Mesmo quando escritas, estas obras eram fundamentalmente disseminadas oralmente, e a diferenciação entre um gênero e outro ocorre pela forma como o narrador se coloca em cada uma delas. As relações estabelecidas entre narrador e personagens moldam não apenas a estrutura da história contada, mas seu estilo e significado, assim como a função de quem narra. O objetivo deste artigo é analisar, a partir da fala de uma personagem, as múltiplas relações que a voz pode desempenhar na narrativa fílmica, tendo como estudo de caso o filme *Família Rodante* (*Familia Rodante*, 2004), de Pablo Trapero. A principal hipótese é que a “performance vocal” (Zumthor 2001, 2007) da protagonista, dona Emilia, tece flutuações temporais e espaciais peculiares que promovem uma rica trama entre os regimes narrativos.

Para Zumthor (2007), a oralidade está diretamente associada à performance. Esta é entendida como algo que se situa num contexto cultural e situacional, que pressupõe a existência de um corpo que se relaciona tanto com o texto apresentado, quanto com o espaço que o cerca. A performance envolve necessariamente uma transmissão, na qual quem atua utiliza-se de sua voz e gestual, e uma recepção que envolve a audição e a visão de quem assiste - unindo, assim, o discurso performatizado a seu destinatário. A situação oral performatizada, desta forma, coloca a transmissão e a recepção em um único ato de participação, de co-presença, que gera o prazer poético, segundo o autor. Já a leitura, de maneira oposta, não possui este momento de presença, tendo transmissão e recepção contextos diferentes, separados pela fixação do discurso, que será acessado pela ação individual de quem lê.

Levando estes conceitos para o cinema teríamos uma mistura entre o entendido como as ações da performance - o ato de participação - e a da leitura - o exercício pessoal individualizado. Um filme é fixado, assim como um livro, tendo seu discurso e transmissão sidos previamente preparados. No entanto, a recepção se dá também com uma execução que gera uma relação direta de tempo entre transmissão e recepção, entre a ação que ocorre e quem a vê - por mais que esta ação tenha sido produzida em outro tempo e espaço.

A voz dos personagens, assim, como parte fundamental da performance, proporciona a relação direta entre o artista e quem o vê/ouve, e também pela sua capacidade de organizar um conteúdo, uma substância. Neste sentido, a relação que se estabelece entre personagens e espectadores se dá também por meio da fala.

É por meio da fala, como já dito, que o presente artigo propõe perceber as possibilidades das instâncias narrativas dentro de um filme. Sendo os personagens



fundamentalmente seres de cunho dramático, que agem no decorrer da história, quando dona Emilia (matriarca do filme *Família Rodante*) conta uma história aos seus familiares, sua voz muda de condição, entre as funções que a voz de um personagem cinematográfico em tela poderia ter.

O filme acompanha doze membros de uma família - mãe, filhas, genros, netos e bisneta - numa viagem pela Argentina, de Buenos Aires à província de Misiones, ao norte. Dentro de um trailer as diferentes gerações convivem intensamente, o que é incomum a cada um dos núcleos familiares, a fim de levar a senhora para ser madrinha do casamento de uma sobrinha.

Enquanto viajam, a fala de Emilia, aqui entendida como uma performance vocal dentro do filme, não apenas assume esta função, mas ainda transita entre formas de narração e de presença do som. Sua voz flutua em relação à imagem, e esta alteração de posicionamento nos permite associar o que a senhora diz em alguns momentos com uma fala dramática e em outros, com uma narração épica. Tais associações partem das definições de Anatol Rosenfeld (1985) acerca dos regimes literários - o épico, o lírico e o dramático - e se unem à flutuação desta voz que ora está em quadro, ora é uma narração em *over* acompanhada por uma trilha musical.

Neste momento, uma vez que a voz muda de posição e função, a palavra e seu conteúdo passam também a ter destaque e a funcionar como enunciativa de pistas sobre o desenvolvimento da trama. Assim, ao analisar o ato de contar uma história, a performance de Emilia a coloca numa transição entre papéis - de personagem dramático a narrador épico - e, como consequência, leva o espectador a diferentes tempos e espaços, dentro e fora da história destes personagens. O objetivo do presente trabalho, portanto, é investigar como se dão tais alterações da voz, tanto em sua relação com a imagem, quanto no papel narrativo que ocupa dentro filme, ampliando as possibilidades de significado e de construção estética e narrativa.

### **A flutuação dos regimes narrativos**

Numa combinação entre o proposto por Platão e Aristóteles, Anatol Rosenfeld (1985) define como características principais do texto épico a presença de um narrador objetivo, que fala dos sentimentos e ações dos outros, dos personagens, e está sempre presente, ocupando um tempo diferente da narrativa, uma vez que esta ocorreu no passado. O narrador épico sabe de toda a história e define quais elementos e informações serão colocadas a cada momento; ele é o orquestrador da forma narrativa, do que Bordwell (2005) chama de *zyuzhet*, ou trama. Quanto ao lírico, há a presença de um narrador que fala de si, de suas emoções e vivências, da presença de um eu no mundo, que quando se refere a outros seres os evoca para exprimir sentimentos e não



configuram como personagens. Já no texto dramático não há interferência de algum sujeito, de um narrador; o mundo é autônomo, os personagens vivem no tempo presente, sentem e atuam objetivamente.

Os estudos de Zumthor (2001; 2007), por sua vez, nos colocam em contato com um tipo específico de maneira de narrar - a poesia oral. Esta, que pode ser entendida como antecessora da canção, era a forma pela qual as histórias eram contadas, como as poesias eram recebidas, a partir do recitar performativo de um artista. Dona Emilia, nossa protagonista, coloca-se em determinado momento neste papel: o de transmitir oralmente um conto de sua terra a seus familiares. Isso ocorre depois que Oscar consegue consertar o carro e a viagem é retomada. Enquanto todos se recostam para descansar e dormir, Emilia conta uma história, colocando assim sua voz a serviço de outra narrativa.

Na sequência, podemos dizer que Emilia está inserida, em um primeiro momento, em dois gêneros. Enquanto ela existe como personagem em um texto dramático - o próprio filme - seu ato de contar a coloca como narradora de um texto épico, de algo que já aconteceu. Esta divisão dos gêneros, no entanto, se faz mais complexa ao longo da sequência.

O texto tem início ainda na cena anterior, quando a família encontra-se ao redor da fogueira, enquanto Ernesto reclama perguntando onde irão dormir e Oscar termina de arrumar o motor do automóvel. Neste momento, a senhora introduz a história: "Chovia torrencialmente na estância de Mojón<sup>4</sup>, adorando a fogueira estava toda a gente. Disse um velho, de repente: 'Vou-lhes contar um conto e se a imaginação me ajudar nestes momentos conhecerão por meu conto a lenda de Mojón.'<sup>5</sup> Assim que o motor volta a funcionar e todos já estão dentro do trailer, a senhora segue sua história.

É a lenda de um casamento que a senhora foi infiel.

Então, desse casamento, de suas boas épocas, nasceu um bebê.

Alcance-me um amargo, para que suavize meu peito que vou entrar direto ao assunto, porque é longo. Farei força, no entanto, para chegar ao final e se recebem cada um com seu espírito sereno, verão como um bom homem chegou a ser um criminoso.

<sup>4</sup> Mojón Grande é um município da província de Misiones, Argentina. *Instituto Provincial de Estadística y Censos de Misiones*. <<https://www.municipalidad-argentina.com.ar/municipalidad-mojon-grande.html>>. Acesso em: 27 de outubro de 2020.

<sup>5</sup> "Llovia torrencialmente en la estancia del Mojón, como adorando el fogón, estaba toda la gente. Dijo un viejo de repente: 'les voy a contar un cuento y si la imaginación me ayuda en estos momentos conocerán por mi cuento la leyenda del Mojón'". Tradução nossa.





/ Lá em meus anos de moço, e perdoem-me a distância, nessa estância houve um crime misterioso. Em um precioso alazão chegou aqui um desconhecido. Moço, lindo e bem arrumado que ao falar com o patrão ficou na estância como peão, sendo depois muito querido.

Com pouco tempo, o amor o fisgou e o mocinho se casou com a filha do capataz. Tudo andava no compasso / da felicidade e do amor e para grandeza maior, Deus lhes mandou com carinho, um lindo menino, mais bonito que uma flor.

Iam passando os anos muito felizes em sua cabana. / Ela alegre, boa moça, e ele alegre sem desengano. Mas mistérios estranhos chegaram e a traição fez do rapaz a mais querida armadilha que o fantasma de seu ciúme cravou em seu coração.

/ Chega o moço, de repente, transformado em fera humana. De um golpe jogou a janela contra o chão, mil pedaços, e avançando grandes passos com ira e com dor, viu que seu único amor descansava em outros braços.<sup>6</sup>

Nos interessa, em um primeiro momento, a forma como este texto - e, portanto, esta voz - aparece. As três barras (/) colocadas durante o texto sinalizam a alteração da relação som-imagem, também descritas no Quadro 1. Isto é, enquanto a sequência se desenvolve, o lugar da voz, como colocado por Chion (1994), se altera entre dentro e fora de quadro, e uma terceira instância no limite entre o fora de quadro diegético e não

<sup>6</sup> "Es una leyenda de un matrimonio que la señora le fue infiel. Entonces, de ese matrimonio, de sus buenas épocas, nació un bebito.

Alcánzame un amargo, para que suavice mi pecho que voy a entrar derecho al asunto porque es muy largo. Haré fuerza, sin embargo, hasta llegar al final y si atienden cada cual con espíritu sereno verán como un hombre bueno llegó a ser un criminal.

/ Allá en mis años de mozo, y perdónenme la distancia en esta estancia hubo un crimen misterioso. En un alazán precioso llegó aquí un desconocido. Mozo, lindo y bien cumplido que al hablar con el patrón quedó en la estancia de peón, siendo después muy querido. Al poco tiempo nomás, el amor lo picoteó y el mocito se casó con la hija del capataz. Todo marchaba al compás de la dicha y del amor y para grandeza mayor dios le mandó con cariño, / un hermoso niño más bonito que una flor.

Iban pasando los años muy felices en su choza. Ella alegre, buena moza y él alegre sin desengaño. Pero misterios extraños llegaron y la traición hizo del mocetón / su más querido señuelo que el fantasma de su celo se clavó en su corazón. Llega el mozo, de repente, convertido en fiera humana. De un golpe echó la ventana contra el suelo, mil pedazos, y avanzando grandes pasos con ira y con dolor, vio que su único amor, descansaba en otros brazos." Tradução nossa.



diegético (o que chamamos aqui, para fins analíticos e seguindo a tradução de Claudia Gorbman do livro citado, de voz *in*, voz *off* e voz *over*).

A cena tem início com um plano de dentro da cabine do trailer, vendo-se o exterior. A voz de Emilia começa a história enquanto vemos que a viagem continua. Logo após, temos um plano com Emilia, Matías, Claudia, Marta e o bebê, e partes dos corpos de Yanina, Nadia e Paola, que estão deitadas. Neste momento, vemos a avó falando seu texto. A câmera, em seguida, passeia por planos externos do automóvel e internos em detalhes dos demais personagens, até que volta para a matriarca que segue com sua história. Este trecho, que tem início e final com planos de Emilia falando, nos dá a orientação de que a voz da senhora, nos momentos em que esta não aparece em quadro, está em *off*, ou seja, a imagem anda pelo espaço, mas o tempo e o lugar da cena permanecem os mesmos. Uma vez que temos uma espécie de moldura localizando a fonte sonora da voz - os planos com voz *in* -, o que se localiza entre estes planos pode ser entendido apenas como uma movimentação da câmera enquanto há continuidade diegética do som. Não vemos D. Emilia, mas ela segue na mesma posição, recitando seu conto. Aqui, uma vez que som e imagem coincidem com o tempo e espaço da ação dos personagens, o conto de Emilia remete a um outro lugar e tempo, mas sem relacionar-se diretamente com ele.

Neste trecho, temos um plano da estrada, visto de dentro da cabine. Em seguida a câmera mostra a maçaneta de uma porta e desce até encontrar o rosto de Emilia, que dorme. Neste momento a voz da senhora segue narrando a história, mas a relação que se estabelece entre imagem e som se altera. Se até este momento (quando não víamos o rosto da senhora) inferíamos, por conta dos planos de moldura, que sua voz estava em *off*, que ela seguia, mesmo não vista, acordada e falando; a partir do momento em que a vemos dormindo, sua voz passa para um outro estado, agora fora da diegese, adquirindo a função de dupla narração. Podemos entender como dupla, pois enquanto estava em quadro D. Emilia recitava seu conto - sendo, assim, uma personagem de um texto dramático que diz um texto épico. Já quando sua voz passa a ser *over*, a senhora é colocada na posição de narradora tanto do conto quanto do filme, dando a este momento um caráter épico dentro da narrativa dramática, ou ainda embaralhando nestes instantes o aspecto dramático existente na sequência. Importante destacar que, para além deste momento específico, a existência de D. Emilia não coincide com a narrativa do filme, sendo personagem e narração estruturas distintas.



Min.	Texto	Imagem	Voz
00:44:08	<p>É a lenda de um casamento que a senhora foi infiel. (...) verão como um bom homem chegou a ser um criminoso.</p>		<p>Emilia começa a história – voz <i>in</i></p>
00:44:33	<p>Lá em meus anos de moço, e perdoem-me a distância, (...) casou com a filha do capataz. Tudo andava no compasso</p>		<p>A câmera se desloca – voz <i>off</i></p>
00:45:03	<p>da felicidade e do amor e para grandeza maior, (...) lam passando os anos muito felizes em sua cabana.</p>		<p>Emilia segue narrando - voz <i>in</i></p>
00:45:12	<p>Ela alegre, boa moça, e ele alegre (...) armadilha que o fantasma de seu ciúme cravou em seu coração.</p>		<p>A câmera se desloca novamente – voz <i>off</i></p>




---

<p>00:45:26</p> <p>Chega o moço, de repente, transformado em fera humana (...) viu que seu único amor descansava em outros braços.”</p>		<p>Emilia dorme - voz <i>over</i></p>
---	--	---

---

**Quadro 1:** Síntese das flutuações da voz em relação ao texto e à imagem.

Esta possível suspensão do dramático nos leva a outras possíveis interpretações. Uma vez que a diferença básica entre dramático e épico, entre outras, é a relação entre o tempo do narrador e o tempo da ação, quando Emilia transforma-se em dupla narradora, sua voz é dotada do poder de, além de seguir narrando a história do tempo antigo em Mojón, colocar as imagens do filme em uma outra relação de tempo com a sua voz. A voz da senhora agora não é mais a da personagem que se encontra dormindo naquele momento no trailer: é a voz de alguém que narra, separando os tempos da história que ouvimos e da história que vemos nas imagens, num comportamento similar à estrutura épica.

Tal construção de sons e imagens cria uma série de possibilidades interpretativas, das mais objetivas às mais poéticas. Ao deslocar-se dentro da ação a voz cria um deslocamento de tempo e espaço, abrindo ramificações entre o tempo da viagem e o tempo do conto. A dupla narração gerada pela voz *over* da senhora nos conta de um rapaz que era feliz e encontrou sua mulher o traindo. No entanto, ao duplicar-se, essa história, de forma poética e em combinação com as imagens, relaciona-se com a história que vemos. Temos, assim, duas narrativas simultâneas - a contada no som e a contada na imagem - que se relacionam pela voz quase mágica da matriarca.

### O texto falado

A partir destas variações dos lugares ocupados pela voz, de forma mais objetiva, podemos associar aos conceitos referentes aos tipos de palavras propostos por Chion (1994), referindo-nos aqui às palavras teatro e texto. Sonoramente, ambas podem ser muito parecidas, como é o caso da voz de Emilia nesta sequência, mas sua posição diegética e sua função narrativa são bastante diversas. Enquanto a primeira refere-se, como o nome sugere, a uma palavra que é dita em meio a uma ação dramática, a segunda tem função de texto em si, sendo este o foco do conteúdo, que



complementa ou é complementado pela imagem, sem fazer parte dela diretamente. No geral, utilizadas com funções e em momentos diversos, quando combinadas em uma mesma sequência e, mais do que isso, na mesma fala, ocorrendo a alteração por meio da composição das imagens com o som, esta fala torna-se ainda mais rica de significados. Enquanto teatro - ou dramática - a fala de dona Emilia nos conta uma história longínqua, podendo, em um primeiro momento não ser o seu conteúdo o principal elemento da cena. A avó fala enquanto seus familiares descansam e dormem - o que dá à sua voz, mais do que à palavra, um caráter de ninar. No momento, no entanto, em que adquire a função épica da palavra texto, que narra sobre as imagens e longe delas (extradiegética); quando vemos que não apenas os familiares dormem, mas a própria narradora também, as palavras de Emilia passam a ser tão importantes quanto sua voz.

A partir do momento em que a voz de Emilia adquire seu caráter quase mágico de dupla narração, com a ramificação em duas histórias que combinam o que vemos e ouvimos, podemos perceber que este conto, reforçado pelos planos próximos de Marta, Ernesto e Claudia, se torna um comentário a respeito da situação que ocorre entre estes membros da família, envolvidos em um antigo e mal resolvido caso amoroso. Ao longo do filme, a história pregressa destes três personagens é aos poucos explicada como uma talvez antiga relação entre Marta e Ernesto, que deixou resquícios para este, enquanto para a mulher a história ficou no passado, uma vez que Ernesto tornou-se seu cunhado. O interesse de Ernesto por Marta (e sua frágil relação com Claudia) é explorado em diversos momentos - tanto pelas investidas dele, quanto pelo descontentamento demonstrado por sua esposa. Nesta sequência, no entanto, nada efetivamente acontece, mas o texto contado pela matriarca ao mesmo tempo em que comenta a complicada relação entre irmãos e cunhado, funciona também como um prenúncio para a briga posterior, quando Oscar entra no conflito e se coloca contra Ernesto.

Dolar (2007), ao analisar a presença e o papel da voz historicamente, sobretudo na sociedade ocidental, a associa a valores e questões éticas e políticas. Suas colocações remontam a Aristóteles e sua separação entre a voz e a fala, entendendo esta como uma expressão intangível da voz, dotada de 'logos' (do grego 'palavra/verbo'). Para o pensador grego é o 'logos' a característica fundamental que diferencia homens e demais animais, uma vez que ambos possuem voz que expressam algo, mas apenas a voz humana e sua colocação em palavras que manifesta e introduz ao mundo critérios de juízo. Esta habilidade unicamente humana é citada por Dolar como uma forma regularmente associada a rituais sociais dos mais diversos tipos, remontando à função da fala na vida social da polis grega. Enquanto em rituais sagrados a música instrumental



possui, entre outras, a função de ligar os presentes com suas divindades, de ascender, a voz como palavra falada coloca o ser em relação ao outro, ao ser igual a si, sobretudo com o princípio de efetuar algo.

Exemplos citados pelo autor são os tribunais que necessariamente possuem os seus depoimentos falados; as exposições orais acadêmicas, que por mais que derivem de um texto escrito, devem ser apresentadas publicamente para que se tornem concreta, por meio do ritual da defesa oral; a aula expositiva, que transmite o conhecimento do professor aos alunos por meio da voz; os discursos políticos e suas formas de falar que denotam e estão associados às ideologias; e os parlamentos, que em tradução livre da própria palavra seria o lugar reservado à fala.

Esta característica da voz de colocar o pensamento, a expressão, o conhecimento, a ordem ou qualquer que seja seu conteúdo para fora de quem fala ou para fora do papel, colocar este conteúdo em sociedade põe em pauta a execução, certa concretude a algo que inicialmente é interno e pessoal, ou apenas registro escrito. Nas palavras de Dolar, “a voz parece possuir o poder de converter as palavras em atos; a mera vocalização dá às palavras uma eficiência ritual, a passagem da articulação à vocalização é como uma passagem ao ato, passagem à ação e um exercício de autoridade” (DOLAR, 2007: 70).<sup>7</sup>

Como apontado anteriormente, a partir do momento em que Emilia coloca como texto vocalizado o conteúdo de uma história popular, mas que comenta os acontecimentos e relações que existem entre os integrantes de sua família, torna-se mais claro ao espectador e, aos poucos, mais evidente nos próprios acontecimentos posteriores, a conturbada relação entre suas filhas e genros. Este contar, ao ser entendido como elemento performático dentro do filme e carregando consigo tudo o que uma performance oral pode conter - como a transmissão de conhecimento entre gerações, a porção de subjetividade de quem fala, além de questões estilísticas e, associado ao poder da fala de colocar algo no mundo, de transformar uma ideia em ação -, dá a esta sequência o caráter não apenas de comentário, mas também de divisor de ações e de uma sutil antecipação do que virá, como uma espécie de pista narrativa. Neste momento a palavra tem um papel significativo no desenvolvimento da narrativa - não de forma óbvia e convencional, como por meio de um diálogo, mas partindo de uma construção estética e narrativa elaborada e cheia de nuances. Podemos perceber aqui que as pistas e informações narrativas podem sim ser passadas por diferentes maneiras,

---

<sup>7</sup> “La voz parecería poseer el poder de convertir las palabras en actos; la mera vocalización dota las palabras de una eficacia ritual, el pasaje de la articulación a la vocalización es como un pasaje al acto, pasaje a la acción y un ejercicio de autoridad”. Tradução nossa.



de forma que não apenas seja dada a informação objetiva, mas que se crie um universo e uma atmosfera que será desenvolvida ao longo de todo o filme.

### O narrador e a música instrumental

Entendendo que a música acrescenta mais uma camada de significações à ação, seu posicionamento dentro da narrativa é um primeiro elemento a ser analisado. Ao estar presente dentro da diegese, com uma fonte sonora visível, ou fora dela, em ambos os casos a música é uma clara ferramenta da esfera do narrador. Quando diegética, sua justificativa na imagem e no contexto da ação acabam por diminuir o papel de um narrador suposto, que mantém-se escondido, dando espaço ao desenvolvimento dramático em si - o que não ocorre nos casos em que a música está presente em uma outra instância, reforçando o caráter épico da sequência em questão.

Quando, em nossa sequência analisada, a imagem retorna ao rosto de Emilia, inicia-se a primeira parte da canção "Maturana", de G. Leguizamón, que é seguida por um arranjo instrumental. Deste momento até o fim da cena a música segue, sem letra própria<sup>8</sup>, como fundo - mesmo que com certo destaque de volume - para a narração da senhora.

Logo de início podemos nos ater ao fato de que se trata de uma música que originalmente é uma canção, mas que no filme é utilizada sem a sua letra, funcionando como uma tradicional composição orquestral. O espaço ocupado pela sua voz é cedido à voz de dona Emilia, passando para esta o poder da fala - e, com isso, o papel de narrador extradiegético da sequência.

Segundo Jeff Smith (1998), ao incluir uma canção em uma trilha musical cinematográfica esta tem, entre outras, a função de comentar o que se passa na ação ou no interior dos personagens. Além das funções dramáticas da melodia, que por si já agregam elementos à cena, a letra da canção acrescenta mais um significante. No caso de "Maturana", a letra é retirada e trocada pelo conto de Emilia, que assume o papel da voz que comenta. A trágica história de amor e traição do conto remete à relação mal resolvida entre filhas e genros da senhora, que terá seu desfecho, menos trágico, porém conflituoso, no decorrer do filme.

---

<sup>8</sup> A letra da canção popular, composta por Manuel José Castilla, com música de Cuchi Leguizamón, diz: *El que canta es Maturana, / chileno de nacimiento. / Anda rodando la tierra, / con toda su tierra adentro. -- Andando por esos montes, / en Salta se ha vuelto hachero. / Si va a voltear un quebracho, / llora su sangre primero. -- ¡Chilenito, ay, desterrado, / en el vino que te duerme! / Dormido, llora tu pago, / en el vino que te duerme. -- Tal vez el carbón se acuerde / del hombre que lo quemaba / y que, en el humo, iba al viento / machadito Maturana. -- Que será de este hacherito; / dicen que no ha sido nada. / Irán cantando los vinos, / que ese chileno tomaba.*





Desta forma, versão instrumental da canção, ao ser combinada com a voz em *over* da senhora, reforça ainda mais o caráter épico da sequência e do conto. Esta integração entre imagem, voz e música, combinadas cada uma em sua esfera e possibilidades narrativas, nos coloca em consonância com a proposta de Kathryn Kalinak a respeito da indissociabilidade entre som e imagem. Retomando os estudos da música no cinema realizado por musicólogos, que se centram apenas na música, e por teóricos cinematográficos, que dão privilégios à imagem, a autora entende que, para o cinema, som e imagem são interdependentes (apud MIRANDA, 2011).

Uma vez retirada a letra e apresentada de forma instrumental, “Maturana” exerce sua função de música não diegética de fundo - ou ainda, segundo terminologia proposta por Chion (1994), música de fosso, agregando ao filme valor narrativo e dramático. A primeira função da música que podemos destacar é a continuidade (GORBMAN, 1987). A música inicia-se no plano em que a câmera, depois de passear pelo trailer, volta ao rosto de Emilia que, acordada, conta a história. O plano seguinte mostra a estrada e o posterior volta para a senhora, que agora dorme. Uma vez que a partir deste momento a voz toma outro lugar, é a música que une os planos, deixando a transição da posição vocal mais sutil, e que eleva a voz à função de narradora. Num espaço de apenas três planos, a voz assume todos os lugares, de *in*, para *off*, e finalmente para *over*, tendo a música de fundo como veículo e costura para estas variações. Aqui ela exerce sua função de unificar planos, espaços e vozes narrativas, criando a sensação de que mesmo com as variações há uma linha narrativa contínua.

Numa segunda instância, ao unir os planos, a música assim o faz pela construção de uma atmosfera. Combinado com o trecho do texto que conta sobre o nascimento do bebê e a alegria do casal, o tom mais sério e baixo da música antecede as informações trágicas que virão a seguir, dando à sequência o que Gorbman (1987) denomina de significante de emoção. Antes do início da música não há uma atmosfera ou sensação muito definida nesta cena; com sua entrada, no entanto, um clima se instaura e é reforçado pela combinação de sua sonoridade com o texto trágico e com os planos dos familiares envolvidos que, no geral, estão com expressões faciais fechadas. Antes da música, planos parecidos são utilizados, mas não são percebidos com a mesma emoção que com ela. A união entre imagem e música cria a tensão que o texto pede, como um prenúncio dos problemas que irão surgir. Neste momento percebemos, de forma sutil, que há algo tenso e triste no ar. A música, ainda, acrescenta a possibilidade de uma interpretação poética, remetendo a outro espaço e outro tempo, numa construção quase mágica das relações entre voz, personagens, conto e música.



### Considerações finais

Dentro de um filme podemos entender a atuação como uma performance, por mais que esteja gravada. A relação temporal entre artista e espectador os coloca em um contexto no qual a realização (exibição) da performance (atuação fílmica) acontece ao mesmo tempo em que é recebida (assistida).

Ao narrar, dona Emilia utiliza-se da oralidade em uma performance vocal que transmite um texto aos ouvintes ali presentes. O filme, assim, apresenta ao espectador uma história dentro da outra, todas perpassadas pela oralidade - a da avó para seus familiares e a da personagem para o público, ambas performances vocais realizadas pela mesma pessoa, mas em tempos e espaços diversos de ouvintes/espectadores.

O que a senhora diz - a história da estância de Mojón -, ao atingir o lugar de narração, fora do tempo e espaço da história do filme, possui ligação de forma metafórica com os acontecimentos passados dos personagens ali presentes, que irão culminar no futuro desentendimento familiar. Assim, a voz da personagem, ao transitar entre lugares, tempos e funções narrativas, assume não apenas o papel de uma avó que conta uma história para sua família descansar, mas também comenta os acontecimentos passados e futuros dos demais personagens e coloca o espectador como parte desse universo, todas alterações e possibilidades dadas por sua oralidade.

### Referências

BORDWELL, David. "O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos". In: RAMOS, Fernão (org). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Senac, 2005, vol II. p.227-301.

CHION, Michel. *Audio-vision*. New York: Columbia University Press, 1994.

DOLAR, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial, 2007.

FAMILIA RODANTE (Familia Rodante), de Pablo Trapero, Argentina/Brasil/França/Alemanha/Reino Unido, 2004. DVD (99 min).

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. London: BFI Publishing, 1987.

MIRANDA, Suzana Reck. "O Legado de Gorbman e seus críticos para os Estudos da Música no Cinema". In: *Revista Contracampo*, n. 23, 2011. p. 160-170.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge, 2001.

ROSENFELD, Anatol. "Gêneros e traços estilísticos"; "Os gêneros épico e lírico e seus traços estilísticos fundamentais"; "O gênero dramático e seus traços estilísticos fundamentais". In: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 15-26.

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

SMITH, Jeff. *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press, 1998.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## **Metamorfoses e reencarnações: o retorno digital da fotogenia**

André Antônio Barbosa<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Realizador de filmes junto ao coletivo Surto & Deslumbramento ([deslumbramento.com](http://deslumbramento.com)). Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Autor, junto a Denilson Lopes, Pedro Neves e Ricardo Duarte, do livro "Inúteis, frívolos e distantes: à procura dos dândis". Professor do curso superior de tecnologia em Fotografia da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap).  
Email: [andrebarbosa3@gmail.com](mailto:andrebarbosa3@gmail.com)

**Resumo**

Neste ensaio, me debruço sobre três filmes brasileiros contemporâneos: o longa *Buraco negro* (Helena Lessa e Petrus de Bairros, 2017) e os curtas *O bando sagrado* (Breno Baptista, 2019) e *Fazemos da memória nossas roupas* (Maria Bogado, 2019). Apesar de proporem temas bastante diferentes entre si, essas obras compartilham uma mesma dialética formal: em um polo, são filmes que apresentam um gosto pelo registro banal, quase frio ou documental do mundo pela câmera digital. Mas em outro polo, possuem uma vontade de ir além da percepção habitual e do entendimento cartesiano, buscando anacronismos cronológicos, atmosferas etéreas e fantasmagorias místicas. Para lançar luz sobre essa peculiaridade, eu parto da ideia de “fotogenia” tal como foi desenvolvida pelo cineasta e teórico francês Jean Epstein na primeira metade do século XX.

**Palavras-chave:** cinematógrafo; digital; fotogenia

**Abstract**

In this essay, I focus on three contemporary Brazilian films: *Buraco negro* (Helena Lessa and Petrus de Bairros, 2017) and the short films *O bando sagrado* (Breno Baptista, 2019) and *Fazemos da memória nossas roupas* (Maria Bogado, 2019). Despite proposing quite different themes, these works share a same formal dialectics: on one hand, they are films with a taste for the trivial, almost cold or documental recording of the world by the digital camera. On the other, they have a desire to go beyond common perception and Cartesian understanding, looking for chronological anachronisms, ethereal atmospheres, and mystical phantasmagories. To shed light on this peculiarity, I rescue the idea of *photogénie* as it was developed by the French filmmaker and theorist Jean Epstein in the first half of the 20th century.

**Keywords:** cinematograph; digital; *photogénie*



Rituais, reencarnações, sonhos. Quero, aqui, resgatar três filmes brasileiros recentes: o longa *Buraco negro* (Helena Lessa e Petrus de Bairros, 2017) e os curtas *O bando sagrado* (Breno Baptista, 2019) e *Fazemos da memória nossas roupas* (Maria Bogado, 2019). Apesar de abordarem assuntos muito diferentes, esses filmes possuem a nível formal uma mesma dialética peculiar.

Por um lado, apresentam um evidente despojamento; uma espécie de *simplicidade* certamente advinda das suas condições de produção. São filmes com nenhum ou muito pouco orçamento. Suas imagens vêm de câmeras digitais de alta definição mais acessíveis (que diferem dos aparatos que, por norma, produzem as “imagens cinematográficas” do circuito comercial global do cinema de arte). Suas equipes são minúsculas e suas encenações apresentam uma decupagem econômica, rarefeita. Por outro lado, porém, são filmes que *não se propõem a reconstruir, para a espectadora, um realismo perceptivo*, isto é, uma experiência cênica de continuidade física e espacial; de verossimilhança calcada no cartesianismo da causa e consequência racionalmente inteligíveis. Existe neles uma vontade de *além*, isto é, de enxergar nos corpos e coisas filmadas algo de fantasmático, algo que ultrapassa a materialidade concreta imediata. Eles não estão interessados em duplicar – ou representar – o mundo sensível que percebemos habitualmente, mas em nos levar para longe. Seria essa ambição compatível com sua “pobreza” de recursos?

Acredito que podemos iluminar esses filmes através de uma noção formulada pelo cineasta e teórico francês Jean Epstein em seus escritos dos anos 20, 30 e 40: a fotogenia. Para Epstein, revelar a fotogenia – isto é, uma certa *qualidade* que está inacessível à percepção habitual do olho humano nu – dos seres, das paisagens e das coisas é uma das principais inovações do cinematógrafo em face de outras práticas ou tecnologias imagéticas. As câmeras desses três filmes parecem filmar buscando essa espécie de “qualidade outra”. Parecem querer revelar algo que a percepção habitual não alcança.

Fotogenia era uma palavra corrente nos debates cinematográficos da primeira metade do século XX. Nas discussões em torno do conjunto de filmes que depois ficou conhecido como “impressionismo francês”, o significado do termo flutuava entre: 1. Denotar o específico da arte cinematográfica (antes, portanto, do termo *mise en scène* ser adotado para este fim pela cultura cinéfila francesa da década de 1950); 2. Se referir ao caráter do cinema conseguir “unir todas as artes” (fotografia, música, teatro...) e 3. Uma ideia vaga de beleza captada pela câmera, quer fotográfica, quer cinematográfica. Epstein, porém, explorando o termo continuamente em suas reflexões, lhe deu uma consistência própria, única, não adotada com o mesmo rigor por outros pensadores da sua época.



Por que se utilizar das ideias desenvolvidas por um francês no começo do século XX para compreender filmes feitos com câmeras digitais, hoje, no Brasil? Epstein, assim como Robert Bresson depois dele, frequentemente evitava a palavra “cinema”, preferindo o nome da invenção tecnológica que lhe originou: o “cinematógrafo”. As reflexões de Epstein tentam *desnaturalizar* o uso comum que, historicamente, foi dado a essa tecnologia. Esse uso comum se impõe como um caminho “óbvio”, quase inevitável. Bresson encontra Epstein nesse gesto crítico fundamental: desmontar o fetiche do “cinema” através de um retorno ao “básico” – revisitando a origem de um suporte técnico para enxergar o que se perdeu e ficou para trás na história do seu uso comum. É nesse sentido que a noção epsteiniana de fotogenia brilha aos meus olhos agora: ela parece carregada de uma carga política, não porque nos daria acesso a temas ou assuntos considerados políticos, mas porque traz para primeiro plano uma *política de percepção das imagens*. Com a mudança do suporte fílmico para o eletrônico/digital, o que podemos perceber hoje é que, majoritária e hegemonicamente, não se usa o “cinematógrafo digital” para desvelar ou experimentar suas potencialidades estéticas; para traçar, através das imagens em movimento, novas relações entre sujeitos e mundos outros. Mas para continuar submetendo-o, num gesto automático e alienado, ao tradicional paradigma do “cinema”.

Conhecemos bem este paradigma: imagens em movimento que constroem uma verossimilhança perceptiva que se pretende universal, “humana”, mas que, na verdade, não ultrapassa os limites da subjetividade cartesiana moderna. Cinema humanista, construção antropomórfica herdeira do perspectivismo monocular renascentista (MACHADO, 1997) e de uma temporalidade teleológica, que se fia numa cronologia segura, confortável e que se quer inquestionável: o passado veio antes, o presente é agora e, com alguma esperança, um futuro brilhante nos espera à frente. A esse paradigma correspondem tanto as narrativas comerciais que dão continuidade, hoje, ao cinema clássico da “transparência” (XAVIER, 2008) quanto filmes do circuito de arte que, mesmo fazendo um cinema “diferente”, “independente”, não abandonam o chão firme desse paradigma. Os filmes abordados aqui, porém, parecem caminhar para longe do firme, para areias movediças mais fantasmáticas.

Não se trata, assim, de impor uma genealogia eurocêntrica às práticas cinematográficas que são feitas agora num país da América Latina. Me é indiferente se, por exemplo, os realizadores dos três filmes conhecem ou não as ideias de Jean Epstein. Trata-se de enxergar as práticas deles a partir de sua *techné* (DUBOIS, 2004: p. 32), de sua operação de cinematógrafo – do uso (precário, dissonante, minoritário) que esses filmes dão à tecnologia digital das imagens em movimento, na contramão do “cinema”.





### Descrição

*Buraco negro* é uma história de fantasmas. Logo no começo do filme, vemos um grupo de jovens amigos numa praia. Contrastando com a forte textura digital da imagem e com o despojamento quase documental do registro daqueles corpos, percebemos que a narrativa funcionará nostalgicamente como um filme mudo, isto é, como um filme de antes da época do cinema sonoro. Trata-se de um longa do (agora terminado) coletivo Osso Osso – grupo de jovens realizadores, ilustradores e designers que, sobretudo no Rio de Janeiro, frequentemente filmava a si mesmo, estando seus integrantes sempre atrás e na frente das câmeras (cf. LOPES, 2019: pp. 123-132). Os poucos diálogos do filme aparecem em cartelas de texto escrito, e a maior parte das imagens é em preto e branco, embaladas por ambiências sonoras que se afastam do som direto para lhes dar um tom abstrato, melancólico e onírico.

Esse paradoxo - o despojamento de uma pequena produção que não esconde seu caráter de imagem digital precária e, ao mesmo tempo, a busca intensiva, nessas próprias imagens, por algo de “transcendente” e etéreo - é assumido proposital e ostensivamente pelo filme através das suas estratégias formais.

Do ponto de vista narrativo, *Buraco negro* acompanha melancolicamente a dissolução do referido grupo de amigos, enquanto a protagonista começa a entrar em contato com o fantasma de uma mulher, ex-moradora de uma velha casa que em breve será demolida. A maior parte dos planos é fixa, em enquadramentos tendendo ao geométrico, com decupagem mínima, como se o fantasma do primeiro cinema estivesse possuindo aquelas imagens capturadas por um aparelho digital. Os corpos aí filmados estão quase sempre numa postura rígida, artificial, assumidamente “encenada”. O filme (bem como a maior parte dos curtas do Osso Osso) opta por uma direção de atores “bressoniana”, longe do naturalismo.

Em atuação, o naturalismo é conseguido ao cabo de um longo processo de preparação de elenco. A ilusão própria ao que Ismail Xavier (2008) chamou de “estética da transparência” é o resultado de um trabalho árduo. Ao recusar a câmera solta das ficções que buscam no documentário efeitos de ilusão do real e performances que se baseiam no verossímil, *Buraco negro* aposta numa espécie de “frieza” formal cujo resultado é o de apresentar as coisas e corpos filmados em sua banalidade crua e falha, assumindo sua condição de matéria opaca, áspera, cruelmente revelada pela lente maquiñica do cinematógrafo e não escondida atrás dos belos truques e do idealismo do “cinema” (cf. BRESSON, 2005).

Ora, um primeiro aspecto da ideia de fotogenia que é importante resgatar aqui é justamente sua relação com a capacidade do cinematógrafo de *descrever* o mundo de uma maneira impessoal, fria – de um jeito que nós, aprisionados pelos apegos e



distorções da percepção habitual, não conseguimos. É justamente por isso que um dos pilares dessa noção é a de que o olho maquínico, não-humano, da câmera revela algo, nas coisas, a que o olho humano nu não teria acesso.

Em seus escritos, Epstein frequentemente se opõe aos cineastas que ele chamava de “experimentais”, como aqueles que pretendiam vincular seus filmes aos movimentos pictóricos de vanguarda (expressionismo, surrealismo). Ele acreditava que o caminho do cinematógrafo não era a composição de imagens mentais ou metafóricas. Isso dava ao cinema um uso que o aproximava das artes tradicionais e ignorava a novidade mais radical que sua tecnologia trazia: sua capacidade de *renovar nossa percepção* sobre as coisas mais banais e cotidianas através do registro frio da máquina. O cinematógrafo, em seu ato mais básico de registrar o mundo, já cria uma abstração desse mundo - já desvela, para os olhos humanos cansados pelo hábito, um estranhamento inaudito. É uma ideia muito próxima àquela apontada por Walter Benjamin em suas reflexões sobre o cinema: a do *inconsciente óptico* (cf. BENJAMIN, 2012). Ao analisar o pensamento de Epstein, Nicole Brenez observa que, justamente, a descrição é o caminho para um escape do natural (ou habitat) em direção às regiões mais fronteiriças e estranhas do infra ou ultra-natural (isto é, uma espécie de natural verdadeiro, que desaprendemos ou esquecemos de perceber no mundo):

A descrição tem duas virtudes: é cognitiva (ela desvela, revela); é hermenêutica, modifica a própria noção de conhecimento e gera um novo modo de pensar; criar um “estilo descritivo” é fazer “trabalho filosófico”. Portanto, a descrição será ainda mais completa, pois é responsável pelo que diz respeito ao infra- ou ao ultra-natural. É isso que o termo fotogenia designa (BRENEZ, 2012: p. 233, tradução minha)<sup>2</sup>.

Assim, ao invés de tentar fazer mais um filme de “cinema”, Helena Lessa e Petrus de Bairos aproveitam a falta de recursos da sua produção para se valer daquilo que o cinematógrafo faz de melhor: descrever de forma fria, quase estúpida, a matéria banal que nos compõe e nos cerca, sem moldá-la para uma estética do realismo verossímil (que habitualmente é percebida como realista, mas que na verdade é essencialmente idealista). É como se só assim, sob essa condição de infra ou ultra-natureza, o filme pudesse falar de fantasmas, o filme pudesse nos levar para um lugar

---

<sup>2</sup> No original: *Description has two virtues: it is cognitive (it unveils, it reveals); it is hermeneutic, it modifies the very notion of knowledge and generates a new mode of thinking; creating a “descriptive style” is doing “philosophical work”. Therefore, the description will be even more complete in that it is responsible for what relates to the infra- or the ultra-natural. That is what the term photogénie designates.*



mais onírico. O contraponto do romântico preto-e-branco e da estética nostálgica da época do mudo é não uma excelência em imitar tal e qual um filme mudo, mas em mostrar que esse pitoresco, fantasmático e melancólico filme mudo não passa de uma filmagem digital, feita por um grupo de jovens amigos sem recursos.

Não fazer “cinema”, mas usar o “cinematógrafo” para compartilhar, com a espectadora, um olhar sobre o mundo que sua consciência e percepção habituais não lhe permitem. Os amigos que protagonizam *Buraco negro* começam a viver situações sobrenaturais, místicas. Como se a melancolia juvenil que chega com a vivência dissidente de uma cidade cruel como o Rio de Janeiro (cidade sempre abordada, nos filmes do Osso Osso, como o emblema de uma modernidade fascista disfarçada de progresso – cf. LOPES, 2019) levasse a um desespero que só encontra escape na fantasia, no sonho. Mas esses fenômenos fantásticos são mostrados de forma crua, despojada, auto-irônica, através de truques cinematográficos simples de montagem, que fazem pessoas ou objetos desaparecerem como em truques de mágica, ou como nos filmes de Méliès. Paradoxalmente por isso, a fantasia e o sonho resgatados pelo filme são mais efetivos, são experienciados com um frescor e uma verdade ausentes dos filmes que podem pagar pelos efeitos especiais mais verossímeis. A fotogenia, para Epstein, está não em ter os recursos para reconstruir da forma mais espetacular possível um mundo fantástico; mas em usar as possibilidades mais básicas, *mais inerentes* à máquina do cinematógrafo, para descrever o mundo que está diante de nós. Mas essa descrição não é uma simples re-presentação: é um registro que revela algo nesse mundo, que o puxa para seu aspecto figural. *Buraco negro*, assim, opera nessa dialética entre o cru e o transcendente; entre o banal e o fantasmático.

Entender o que Jean Epstein defendia como fotogenia implica o descarte da separação habitual entre coisas concretas e coisas espirituais. Ver a fotogenia das coisas filmadas é ver que essa separação é arbitrária, que ela não se fundamenta. As coisas mais banais, vistas da maneira mais crua pelo olho da câmera, não se distinguem das coisas mais transcendentais e fabulares. Conforme resume Brenez, o estranhamento da fotogenia, de uma imagem cinematográfica Fotogênica, não vem de um “enigma”, mas, pelo contrário, de um *excesso de fatos óbvios*, de

uma dialética da transparência e da figuralidade (o desfecho crítico). As coisas estão lá, mas apenas o cinema pode vê-las como são. Em outras palavras, ele se mede pela natureza instável, desordenada, relativa e ininteligível delas. A presença real requer um deslocamento na direção do figurativo; o fenômeno - uma face, um rio, uma velocidade - deve ser recuperado da perspectiva de sua estranheza (...) A



estranheza não decorre de um revestimento enigmático do real, mas de um "excesso de fatos óbvios". (BRENEZ, 2012: p. 235-6, tradução minha)<sup>3</sup>.

### Movimento

Em *O bando sagrado*, Breno Baptista, como os membros do coletivo Osso Osso, também filma a si mesmo. Somos convidados a ver o próprio realizador na intimidade do seu quarto, onde, numa noite insone e cheia de carência, Breno navega pela internet em busca do escape proporcionado pela pornografia e pelos contatos da pegação. A textura digital da tela da internet infecta todo o visual do filme (em oposição às belas fotografias com textura analógica que constroem o trabalho anterior de Breno, *Monstro*). *O bando* é composto, portanto, pelo mesmo aparato técnico utilizado para tirar *nudes* compartilhadas virtualmente ou para travar conversas que vão resultar em sexo casual. Trata-se, assim, guardadas as diferenças entre curta e longa-metragem, de um filme tão "pequeno" como *Buraco negro*: ele foi feito em uma só locação e assume formalmente esse despojamento.

Mas o filme guarda outra semelhança ainda com *Buraco negro*: trata-se de uma história de reencarnação. A protagonista de *Buraco negro* aprende uma lição com a fantasma com quem desenvolve uma amizade dentro da casa prestes a ser demolida: ela aprende a reencarnar em outros seres do futuro. Recusando o mundo presente e distópico do Rio de Janeiro (representado pelo *outdoor* de campanha política colocado próximo ao muro da casa), a protagonista vai se alienando cada vez mais do "agora" e se identificando progressivamente com aquela fantasma, como se ambas compartilhassem algo de muito íntimo; como se fosse possível para elas se fundirem. Veremos, depois, que a protagonista volta, reencarnada, no jovem que protagoniza o último terço do filme, no futuro. Esses dois personagens nunca se encontraram fisicamente, nunca se conheceram de fato, mas algo dela, agora, existe nele; algo dela se transmuta em um novo corpo (agora masculino, pouco importa). Quando a câmera despojada de *Buraco negro* filma o corpo desse jovem, nós não vemos apenas ele - vemos, também, *ela*. Nós vemos naquela imagem a priori banal de um rapaz uma espessura fantasmática, um além, uma camada a mais: vemos sua fotogenia.

Metamorfoses, reencarnações que atravessam gerações, fantasmas que nos compõem, mas que nossas percepções habituais não conseguiriam acessar sem o

<sup>3</sup> No original: *A dialectic of transparency and figurativeness (the critical denouement). Things are there, but only cinema can see them for what they are. In other words, it measures itself to their unstable, disorderly, relative, and unintelligible nature. Real presence requires shifting toward the figurative; the phenomenon – a face, a river, a speed – must be recovered from the perspective of its strangeness (...). Strangeness does not stem from an enigmatic lining of the real but from an "excess of obvious facts."*



cinematógrafo. *O bando sagrado* lança mão de uma espécie de montagem dialética: enquanto vemos Breno em seu quarto, vemos imagens (com uma textura digital de baixa resolução) de soldados musculosos usando um figurino barato de armaduras da antiguidade clássica. Essas imagens “found footage” vêm de um filme pornô chamado *Conquered* (2001, dir.: Chi Chi Laure), que fala sobre o Bando de Tebas: uma tropa de soldados selecionados, que consistia em 150 casais homossexuais masculinos organizados por idade e que formavam a tropa de elite do exército tebano no século IV a.c.

A protagonista de *Buraco negro* se transforma no garoto do ato final do filme, enquanto Breno se transforma num soldado d’O bando sagrado; ou, aliás, ele é sua reencarnação contemporânea. Quando vemos Breno em seu quarto, não vemos apenas um jovem gay contemporâneo; vemos algo a mais, algo além.

Um segundo aspecto importante da noção de fotogenia, a ser explicitada aqui, é sua conexão com a noção de *movimento*. O olho impessoal e frio da máquina revela a fotogenia das coisas principal e especialmente enquanto essas coisas estão em movimento, em mutação, em transformação. As páginas que Epstein escreveu sobre o *slow motion* e a aceleração estão dentro desse escopo. Na fotogenia, é o movimento das coisas que é enaltecido e as mutações causadas pelo movimento são cristais da fotogenia.

Para além do movimento explicitado pelo *slow* e outras técnicas de que nosso olho biológico não é capaz, o movimento que ilumina a fotogenia pode vir através da *montagem*, que *sintetiza* elementos que, para a percepção habitual cartesiana, estariam distantes no mundo extenso, ou numa cronologia linear (separada arbitrariamente em passado, presente e futuro). Na *síntese da montagem*, essa separação não faz mais sentido. Os tempos *coexistem* e o cinematógrafo pode mostrá-los num só golpe (ou numa mesma sessão). *Raccord* fotogênico.

É o que ocorre quando *O bando sagrado* põe em relação – *sintetiza* – soldados da Tebas Antiga e um jovem contemporâneo com tesão navegando na internet. É algo parecido ao que faz *Buraco negro* na sua montagem que é despojada na aparência, mas complexa por conseguir conectar a fantasma do passado, a protagonista do presente e o garoto do futuro que jamais conheceu nenhuma das duas.

Há uma diferença grande entre a dialética desse tipo de montagem e a dialética da montagem conforme pensada e descrita por Sergei Eisenstein (para uma comparação mais detalhada entre as reflexões de Eisenstein e Epstein, cf. LUNDEMO, 2001). Eisenstein põe em relação *metafórica* os trabalhadores explorados e o boi que caminha alienadamente para o abate. Os trabalhadores, no contexto capitalista de opressão, são *como* os bois. Em *O bando sagrado*, Breno não é *como* um soldado do



Bando de Tebas, ele é um desses soldados. Transformação, metamorfose, reencarnação – não metáfora. A montagem de Eisenstein busca assegurar uma síntese que resultará num sentido (racional) específico no entendimento da espectadora. Já o movimento transformador e alquímico da síntese fotogênica não almeja um sentido, mas o desvelamento de uma *figura* - uma *figura* que não equivale a um indivíduo específico localizado no ponto exato e matemático de uma cronologia, mas que revela um ser que atravessa camadas do Tempo.

Os soldados do Batalhão Sagrado de Tebas e, vários séculos depois, Breno na Fortaleza de hoje, no Brasil, nos permitem um vislumbre do ser, da *figura* que *O bando sagrado* desvela em sua economia plástica, embora esta *figura* não se resuma nem àqueles soldados, nem a Breno. Esta *figura* é Breno, é os soldados e é muitas outras coisas que o filme não pôde mostrar, momentaneamente, porque sua duração é finita. O mesmo acontece com a figura modulada, em *Buraco negro*, pelos personagens da protagonista, da fantasma e do jovem. A montagem aqui, portanto, põe em funcionamento uma *economia figural* que deve ser apreendida apenas em referência à própria obra, e não a uma tentativa de mimese de elementos do mundo externo. Por mais que esta ideia nos pareça estranha, agredindo nosso senso comum, usar uma câmera cinematográfica *não precisa necessariamente, sempre, implicar em um projeto mimético*. A imagem fotogênica não quer duplicar, na tela do cinema, uma realidade que existe fora dela (realismo perceptivo): ela quer criar uma realidade própria, um mundo seu, para cujo entendimento apenas as relações e economias plástico-sonoras *da própria obra* valem como referência (sobre o pensamento e a economia plástica figural, cf. MARTIN, 2012). Isso não significa que a imagem figural perde relações com a nossa vida concreta, mas que seu funcionamento plástico não pretende reproduzir apenas o que o limitado olho humano consegue ver de forma imediata e habitual. Pretende, antes, criar as sínteses e as soluções que *seu aparato e dispositivo* lhes permitem. Sínteses e soluções *figurais*. Filmes que querem menos o naturalismo da mimese e mais a proposição de *figuras cinéticas*. Filme de cinematógrafo e não filme de cinema.

Nos filmes de Epstein, corpos morrem e ressuscitam, desaparecem e reencarnam (*A queda da casa de Usher, Six et demi onze, Le tempestaire...*). A invenção figural põe as ondas do mar em outras velocidades (*slow* e acelerado, invertido e contínuo). As ondas estão no mesmo movimento que – formando um só jogo econômico com – os dramas dos personagens. É possível “ler” o destino nas ondas: cinema de vidência. Epstein quer ver o cinema de cima do Vulcão Etna: o estado do magma que explode e transcorre, e o da rocha sólida que um dia fora também larva estão na mesma corrente de transformação, são estados diferentes de um só movimento, desvelam o mesmo ser, criam uma *figura* (cf. EPSTEIN, 2012). Transformação, mutação,





reencarnação. Se o cinema descreve o mundo extenso de uma forma que nossos olhos não conseguem de forma habitual, aquilo que é descrito está pronto para o que Brenez chamou de “mudança ontológica”:

Epstein enumera a dinâmica implementada pelo cinema para captar a mutabilidade essencial dos fenômenos: evolução, variação, série de metamorfoses, continuidade dentro da mudança, desenvolvimento, corrente, link, fluxo (...) Seja uma analogia, uma transferência ou um salto, a presença real só pode aumentar graças a um deslocamento ontológico (BRENEZ: p. 234-236, tradução minha)<sup>4</sup>.

Em seus filmes, Epstein nunca usa efeitos plásticos como a sobreposição ou lentes especiais para expressar estados de sonho, de alucinação ou de imaginação dos personagens. O inconsciente óptico do cinematógrafo vai além dessa separação cartesiana entre sonho e realidade. Ver a fotogenia de algo é ver seu devir figural, é ver seu estado para além de divisões como “sonho/realidade”; é ver esse algo em *movimento*. É nesse sentido que vejo as transições plásticas por sobreposição em *O bando sagrado*, fazendo um soldado de Tebas (um ator pornô com figurino barato, pouco importa) se transformar em Breno ou fazendo o próprio Breno (depois de uma longa dança solitária, descrição fria da máquina cinematográfica) transcender seu próprio quarto rumo a uma luz branca que domina a imagem – talvez rumo ao Sagrado presente no título do filme.

### Transgressão e Revolta

Como Breno Baptista, Helena Lessa e Petrus de Bairros, Maria Bogado, em *Fazemos da memória nossas roupas*, filma amigas próximas. Bogado prefere planos-sequência, sem decupagem. Descrição despojada, quase documental. O filme é uma das obras que são fruto da [ANTI] - Residência Fílmica Antifascista produzida pelo coletivo Anarca Filmes, do Rio de Janeiro.

As amigas estão preparando uma refeição e tomando um vinho. O cheiro de alecrim se espalha pelo ambiente. Bruxaria filmada com câmera digital. Uma das corpos ali presentes é Sabine Passarelli, cuja semelhança com sua irmã, Matheusa Passarelli, é talvez a primeira coisa que chama a atenção da espectadora. A imagem de Matheusa, com efeito, é conhecida, principalmente pela população sexodissidente do país que mais

<sup>4</sup> No original: *Epstein enumerates the dynamics implemented by cinema to grasp the essential mutability of phenomena: evolution, variation, series of metamorphoses, continuity within change, development, current, link, flow (...) Whether it is an analogy, a transfer, or a leap, real presence may only rise up thanks to an ontological shift.*





mata LGBTs no mundo. Matheusa, artista negra e trans de gênero não-binário, foi brutalmente assassinada com apenas 21 anos em abril de 2018 no Rio de Janeiro. “Essa camisa foi ela que deixou para mim” - Sabine fala. O fantasma de Matheusa está presente, permeando todos os momentos e imagens do filme. Imagens com espessuras do além.

Depois do jantar, as amigas praticam uma espécie de ritual. Cartas de tarô. Sabine deita no chão, cercada de velas tremeluzentes no escuro. Sabine é Matheusa. Jantar, bruxaria, rave: *montagem de síntese* que acompanha uma *devir figural*. Agora, ao fim do curta, vemos imagens de uma pista de dança repleta de corpos *queer*. Saímos do espaço privado e estamos no mundo. O fogo das velas se transmutou em jatos de laser verde ao som da música eletrônica. Algumas *performers* usam figurinos com capuzes assombrosos, ameaçadores. Matheusa está em todo lugar, lotando aquela pista de dança. Sabine é Matheusa, todas aquelas *clubbers* são Matheusa. Matheusa vive.

Se a *descrição* e o *movimento* são pilares fundamentais da noção de fotogenia, Epstein ainda acrescenta outro dado: a fotogenia seria capaz de revelar o “aspecto moral” dos seres. Isto é: a fotogenia aponta para uma espécie de *destino* daquilo que é filmado, um destino político. O movimento de mutação, de transformação, de reencarnação, é um movimento que implica um devir que tem o potencial de subverter, de transgredir, de reconfigurar as certezas com as quais nossas percepções habituais nos aprisionam. “A fotogenia é conjugada no futuro imperativo. Ela nunca é um estado” (WALL-ROMANA, 2012: p. 53, tradução minha)<sup>5</sup>.

*Buraco negro*, de certa forma, completa um longo percurso trilhado pelos curtas (LOPES, 2019) do coletivo Osso Osso: o da investigação figural de uma juventude que não aceita o estado de coisas do tempo presente, embora não tenha pistas sobre como superá-lo. Todos os seus filmes encenam a postura de revolta melancólica que essa juventude contrapõe a um contexto urbano distópico. *Buraco negro* vai além: inventa uma *economia circular de reencarnações dessa revolta*. Desde a fantasma que, quando viva, recusava o papel de submissão que sua época destinava às mulheres; até a jovem protagonista que, frente à dissolução do seu grupo de amigas, encontra um jeito de reencarnar em alguém no futuro; até o jovem skatista que, no fim do filme, após sofrer uma violência policial, quebrando a quarta parede e encara a própria câmera, desvelando que ele, também, é elas duas. E como suas predecessoras que paradoxalmente coexistem nele, ele também é uma peça que não se encaixa no sistema. Helena Lessa e Petrus de Bairros constroem a imagem de uma juventude *não*

<sup>5</sup> No original: *Photogénie is to be conjugated in the future and imperative. It is never a state.*



*reconciliada*. É o aspecto fotogênico dessa juventude o que emana das imagens desse filme, ou o que Epstein chamaria de *seu aspecto moral*.

Dentro dos debates que envolvem o cinema LGBTQ contemporâneo, é interessante perceber que um filme como *O bando sagrado* ocupa uma posição incômoda. Não temos, aqui, a imagem do homossexual que é “igual a você, igual a todo mundo”. Não há esforço para alcançar uma “representação positiva” do personagem LGBT. Ao exumar a figura do homem cis gay branco como um ser cujo destino está associado a uma romantização da dor e da morte – Baptista continua, aqui, seu projeto de um cinema masoquista (BARBOSA, 2017: pp. 105-159) já visto em seu filme anterior, *Monstro* –, como os soldados do bando que partiam para a morte ao lado dos seus amantes, o filme configura uma transgressão *queer* que prefere ver os corpos sexodissidentes a partir de sua *diferença*, isto é, de sua capacidade de propor outras maneiras de viver (e neste caso, sobretudo, de *morrer*), que não as que nos são impostas hegemonicamente (Cf. EDELMAN, 2004). Christophe Wall-Romana (2012), inclusive, associa a discussão de Epstein sobre fotogenia a uma configuração *queer* do afeto na obra de arte, através da qual o corpo da espectadora ficaria vulnerável ao *devir*, aos desejos subconscientes da vida vegetal – portanto, numa posição que trai a normatividade controladora dos corpos (cf. pp. 51-72).

O que esses três “pequenos” filmes parecem propor é uma política da invenção de figuras. Uma política da percepção: fuga do realismo perceptivo, isto é, fuga do “cinema”. Um uso da tecnologia digital para criar economias imagéticas que veem algo a mais na matéria imediata, que veem além. Fantasmas? Preferi aqui usar a palavra fotogenia, que Epstein via como potência da jovem tecnologia do cinematógrafo que ele próprio praticava. Seria regressivo esse misticismo em pleno século XXI? Não teríamos outras prioridades além de reencarnações, vidências e telepatias? Segundo Brenez, é preciso manter uma perspectiva ampla:

Jean Epstein apresenta o mundo como uma circulação de analogias; o elo entre as coisas descritas em termos de semelhança e aversão, telepatia como sonho do cinema: a meditação de Epstein é reacionária? Era necessário voltar aos modos de pensamento ante-clássicos para levar a cinematografia à sua conquista? Claro que não: tais reflexões fazem parte de uma perspectiva mais abrangente, na qual todas as proposições históricas sobre os poderes da imagem



servem à causa do cinema. (BRENEZ: p. 239, tradução minha)<sup>6</sup>.

Ao contrário do que fora alardeado, o “cinema” não morreu com a chegada dos suportes eletrônico/digital. Ele vive intensamente nos *blockbusters* com efeitos digitais desenvolvidos apenas para atingir um nível maior de verossimilhança e nas narrativas seriadas que perpetuam e naturalizam de uma forma sem precedentes a estética da transparência, base do realismo perceptivo. A estetização da política, ideia forjada por Benjamin (2012), chegou a um nível inimaginável em sua época. As imagens digitais circulam com uma velocidade e uma facilidade que ele apenas vislumbrava em seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica. Essas imagens nos cercam e *nos programam*. Elas servem como modelos numa configuração de poder na qual nós somos programados – funcionários de aparelhos (cf. FLUSSER, 2002).

Mas, justamente por seu caráter de fácil reprodução, por sua possibilidade de interatividade e de chegar a lugares imprevisíveis, a imagem digital tem em latência outra possibilidade prevista por Benjamin: a de se atualizar – ou seja, de se reencarnar em contextos imprevisíveis, de se transformar, de sofrer mutações num sentido *político* ou, para seguirmos Epstein, de mostrar seu caráter moral, fotogênico, para nossos olhos limitados pelo hábito. Há uma cena reveladora, nesse sentido, em *Buraco negro*: no meio da sala de uma antiga casa, com *décor* oitocentista, perdida e esquecida no meio de uma cidade que caminha para o “progresso”, ouvimos um som que nos é familiar: um aparelho de celular vibra. Da sua tela emana uma luz pulsante: é a fantasma daquela que já morou ali e não aceitou a opressão que a sociedade da sua época tentou lhe impor. Escutemos o chamado. De um lugar minoritário, marginal, pouco visível, a politização da arte está sendo praticada por jovens munidos de pequenos e leves cinematógrafos digitais: “Já que tudo que se move, que se transforma e que vem em substituição ao que teria sido, provou ser fotogênico, a fotogenia, como regra fundamental, claramente dedicou a nova arte ao serviço das forças de transgressão e revolta.” (EPSTEIN apud BRENEZ, 2012: p. 228, tradução minha)<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> No original: *Jean Epstein presents the world as a circulation of analogies; the link between things described in terms of likeness and aversion, telepathy as dream of cinema: is Epstein's meditation regressive? Was it necessary to go back to ante-classical modes of thinking in order to bring cinematography to its achievement? Of course not: such reflections are part of a more expansive perspective, in which all the historical propositions regarding the powers of the image serve the cause of cinema.*

<sup>7</sup> No original: *Since whatever moves, transforms and comes in replacement of what will have been, proved to be photogenic, photogénie, as a fundamental rule, clearly dedicated the new art to the service of the forces of transgression and revolt.*



### Bibliografia

BARBOSA, André Antônio. Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura), Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BRENEZ, Nicole. "Ultra-modern: Jean Epstein or Cinema "serving the forces of transgression and revolt"". In: KELLER, Sarah; PAUL, Jason N. *Jean Epstein: critical essays and new translations*. Amsterdam University Press, 2012.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EDELMAN, Lee. *No future: queer theory and the death drive*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2004.

EPSTEIN, Jean. "Le cinématographe vu de l'Etna". In: KELLER, Sarah; PAUL, Jason N. *Jean Epstein: critical essays and new translations*. Amsterdam University Press, 2012.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LOPES, Denilson (et al.). *Inúteis, frívolos e distantes: à procura dos dândis*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

LUNDEMO, Trond. *Jean Epstein: the intelligence of a machine*. Stockholm: Svenska Filminstitutet, 2001.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MARTIN, Adrian. *Last day everyday: figural thinking from Auerbach and Kracauer to Agamben and Brenez*. New York: Punctum Books, 2012.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WALL-ROMANA, Christophe. "Epsteins' *photogénie* as corporal vision: Inner sensation, *Queer Embodiment*, and Ethics". In: KELLER, Sarah; PAUL, Jason N. *Jean Epstein: critical essays and new translations*. Amsterdam University Press, 2012.

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

**Ágnes Hranitzky:**  
**Que lugar ela ocupa no cinema húngaro?**

Lídia Ars Mello<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Lídia Ars Mello é brasileira e atualmente vive em Lisboa. Doutora em Cinema, ensaísta e crítica, parecerista de artigos e projetos fílmicos, programadora e curadora. Programa o Cineclube CBL – da Casa do Brasil de Lisboa. Escreve mensalmente sobre cinema latino-americano (críticas e entrevistas) para a Revista de Cinema Portuguesa C7NEMA. Pós-doutoranda em Estudos Artísticos/Fílmicos na FLUC/Universidade de Coimbra-Portugal, integra o CEIS20 desta universidade, onde pesquisa 10 filmes realizados entre 2011 e 2019, por 10 diferentes diretoras brasileiras, cinema cujo tema é a ditadura militar e o autoritarismo atual no Brasil.

Email: [lidiamello@yahoo.com.br](mailto:lidiamello@yahoo.com.br)

**Resumo**

Neste texto, delinheiro a trajetória da editora de filmes húngara Ágnes Hranitzky (1945-). Apresento o processo da sua entrada na universidade de cinema e seu começo na montagem de filmes na Hungria, explicitando as dificuldades por ela encontradas. Discorro sobre sua carreira no cinema húngaro e seu método de montar filmes, dando ênfase no encontro e na sua parceria enquanto editora dos filmes dirigidos pelo cineasta húngaro Béla Tarr. Busco aproximar teóricos da montagem ao trabalho dela, crio uma breve relação com outras mulheres do cinema, entrelaço tudo e findo evidenciando a contribuição desta montadora para o cinema húngaro nos séculos XX e XXI, com a intenção de valorizar e tornar visível seu trabalho.

**Palavras-chave:** Ágnes Hranitzky; montadora de filmes; cinema húngaro; Béla Tarr.

**Abstract**

In this text, I outline the trajectory of the Hungarian film editor Ágnes Hranitzky (1945-). I present how she got started into the university of cinema and in editing films in Hungary, explaining the difficulties she encountered. I discuss her career in Hungarian cinema and her method of editing films, emphasizing the meeting and her partnership as editor of the films directed by the Hungarian filmmaker Béla Tarr. I seek to bring montage theorists closer to her work. I also create a brief relationship with other women in cinema. Finally, I put in evidence her contribution as editor in the Hungarian cinema from the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, with the intention of valuing and making her work visible.

**Keywords:** Ágnes Hranitzky; film editor; Hungarian cinema; Béla Tarr.



**Figura 01:** Ágnes Hranitzky, Budapeste 2016. Fonte: Acervo da autora.

### A descoberta

Antes de falar quem é Ágnes Hranitzky e o lugar que ela ocupa no cinema húngaro dos séculos XX e XXI, gostaria de mencionar onde e como descobri seu trabalho. De 2014 a 2017, fiz doutorado em Artes/Cinema na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, sobre o cinema do roteirista e diretor húngaro Béla Tarr. Durante este período, realizei vasta e profunda pesquisa de campo na Hungria, onde estive por 6 vezes em distintas estações do ano, me hospedando e viajando desde Budapeste em direção a vários vilarejos - visitando, fotografando e registrando em vídeo locações de filmes do realizador. Entrevistei Tarr e sua equipe central: o compositor das trilhas sonoras dos filmes, quatro atores principais, os dois frequentes diretores de fotografia e o principal produtor. Eu tentei, mas infelizmente, não tive a oportunidade de entrevistar outros dois essenciais membros da equipe tarreana: Ágnes Hranitzky (montadora dos filmes, corroteirista e codiretora) e László Krasznahorkai (escritor e corroteirista). Foi então, devido ao meu doutorado, que eu soube da existência de Ágnes. Relato também que fiz longa e demorada pesquisa, e foi um enorme desafio escrever sobre Hranitzky, uma vez que não encontrei até o presente momento nenhum texto, livro, artigo, palestra, dissertação ou tese sobre seu trabalho de montagem, e em nenhuma língua - exceto uma única entrevista em vídeo concedida em húngaro, em setembro de 2017, em Budapeste, ao *Editor's Cut FilmKlub* na *Budapesti Metropolitan Egyetem*/ Budapest Metropolitan University<sup>2</sup>, sobre a qual farei referências ao longo deste texto.

<sup>2</sup> Entrevista concedida no dia 19 de setembro de 2017 ao *Editor's Cut FilmKlub* (edição 11), moderada por Ferenc Takács (amigo dela), ocorrida num evento da *Budapesti Metropolitan Egyetem* – Universidade





### Bio + início como montadora

Hranitzky nasceu na cidade de Derecske, na Hungria, no dia 4 de julho de 1945. Com 18 anos (no ano de 1963), antes mesmo de ingressar na graduação em cinema na internacionalmente reconhecida universidade SZFE - Színház és Filmművészeti Egyetem/ University of Theatre and Film Arts, foi levada pelo pai (que era produtor e trabalhava na produtora de filmes Hunnia Film Factory/ Hunnia Filmgyárban Dolgozott - Budapeste) a aprender montagem cinematográfica. O chefe de montagem, com quem Ágnes iniciou seu aprendizado, era ninguém menos que Mihály Morell (1911-2013), o montador mais importante da Hungria na época, além de pintor e escultor. Morell, desde 1941 na Hunnia Film Factory, montou os filmes mais bem-sucedidos naquele tempo, tais como: *Ének a búzamezőkről* (1947), de István Szöts [filme no qual o famoso crítico, roteirista e teórico de cinema, escritor e esteta húngaro Béla Balázs (1884-1949) foi supervisor de arte]; *Gyöngyvirág töllombhullásig* (1953), do diretor István H. Nagy; *A 9-es kórterem* (1955), dirigido por Károly Makk; *Légy jó mindhalálig* (1960) e *Pacsirta* (1964) - ambos de László Ranódy; e *Szindbád* (1971), de Zoltán Huszárik<sup>3</sup>.

Não se sabe exatamente em qual filme Ágnes iniciou como aprendiz, como assistente de montagem, uma vez que ela mesma menciona na referida entrevista concedida em 2017, que nesta época era difícil que o mercado de cinema húngaro reconhecesse outros montadores que não fossem os “oficiais”, e eram quase todos homens. Segundo ela, era impensável dar visibilidade para aprendizes/assistentes de montagem, ainda mais se fossem mulheres. Ágnes era uma exceção à época<sup>4</sup>. Ela, desde o início de sua carreira, aos 18 anos, em 1963, aprendeu fazendo, sem uso de manuais ou teorias de montagem; experimentou a montagem na prática trabalhando em filmes de diretores com os quais ela tinha afinidade, como aprendiz e depois profissionalmente. E só depois de quatro anos trabalhando como aprendiz ao lado de Morell, em 1967, ela conseguiu iniciar a graduação em cinema, concluindo o curso em

---

Metropolitana de Budapeste, quando foi exibido para estudantes de cinema desta universidade o filme *Kárhozat* (*Condenação*, 1987), dirigido por Béla Tarr e montado por Ágnes. Segundo a equipe de Béla Tarr, Ágnes sempre foi aversa a entrevistas. Como a entrevista está em húngaro e eu desejava ouvi-la na intenção de poder usá-la neste texto, a meu pedido, foi gentilmente traduzida pelo amigo húngaro, poeta e tradutor Zoltán Tolvaj (espero futuramente poder publicá-la integralmente, em separado). Deixo claro que a entrevista não foi concedida a nós - baixamos o arquivo do *YouTube*. Aos 2 m 56 s, iniciam-se as perguntas (o vídeo dura 54 m 24 s). Acesso em 20 de abril de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NWhx8Z70kB4&fbclid=IwAR0UpJ6B8FNwojxCluaCJeJnmb43Do9gkhZMpOWt4mSiBtl91rafFvcJvzs>. Todas as falas da Ágnes citadas neste texto são desta entrevista.

<sup>3</sup> Esses filmes não existem em português. Esta nota vale também para outros filmes mencionados ao longo do texto, onde não forem citados os títulos em português.

<sup>4</sup> Na minha pesquisa, encontrei apenas outra montadora húngara que também trabalhou no período da carreira de Ágnes, que é a Csákány Zsuzsa (1949-), seu nome inclusive consta nos créditos do filme *Mephisto* (1981), de István Szabó, e ela montou outros filmes de 1972 a 2011.



1970. Ao longo de sua carreira, foi aprimorando sua estética de montagem. Foi com o documentário *Tengerszint feletimagság*, dirigido por Ferenc Téglássy, em 1972, que Hranitzky iniciou profissionalmente como montadora de filmes, e não mais como assistente.

### As dificuldades enfrentadas

Ágnes declara: “A gente tinha que ser assistente por anos e anos até ser reconhecida no meio cinematográfico como montadora profissional. Isto era duro e frustrante. Mas eu me sentia privilegiada em poder circular no meio dos editores de cinema mais importantes da Hungria naquele tempo”. Dois dos editores aos quais Ágnes se refere são o já mencionado Mihály Morell, que montou cerca de 150 filmes na Hungria, dos anos 40 até início dos anos 70, e Zoltán Farkas - o montador de quase todos os filmes do diretor Miklós Jancsó (1921-2014), com quem Ágnes também aprendeu sobre montagem cinematográfica. Jancsó é dos diretores mais reconhecidos na história do cinema húngaro, assim como István Szabó (1938) e Béla Tarr (1955).

De 1967 a 1970, Ágnes estudou Cinema (habilitação montagem) na tradicional SZFE - Színház és Filmművészeti Egyetem - Universidade de Teatro e Cinema de Budapeste. Ela revela a dificuldade que enfrentou para ingressar na universidade, mesmo atuando no mercado de montagem cinematográfica há 4 anos:

Durante longos 3 anos, tentei entrar nesta Universidade. O processo de admissão era muito difícil. Neste período, eu já me tornara conhecida do diretor do departamento e me perguntava porque eu nunca era aceita. Sempre recebia uma carta de um dos professores dizendo que não seria mais uma vez aceita. E eu perdi a esperança. Mas segui trabalhando com Morell. Eu tinha uma amiga chamada Hajnal Sellő e alguém sugeriu criar um curso de Cinema voltado não para diretores de filmes, mas para montadores. Ela tinha muita influência e me ajudou a entrar na Universidade. E com outros amigos, criaram uma graduação específica para montadores. Fomos os estudantes pioneiros na área de montagem. E então deixei o trabalho com Morell.

E foi assim que, depois de 4 anos trabalhando com Morell, em 1967, Ágnes enfim conseguiu ingressar na SZFE para estudar montagem cinematográfica. A SZFE é a mesma escola húngara onde Béla Tarr também fez graduação em cinema (com habilitação em roteiro e direção), entre 1977 e 1981; onde todos os profissionais bem-sucedidos de cinema, teatro e outras artes estudaram e ainda estudam. Universidade



fundada em 1865, ainda hoje em atividade, eu a visitei em 2016, numa das minhas diversas estadias na capital húngara para estudos sobre o cinema de Béla Tarr.

### O encontro Hranitzky/Béla Tarr/estética de montagem

Hranitzky conheceu Tarr no histórico *Béla Balázs Studio* (que financiou os primeiros longas-metragens de Béla Tarr, e também filmes de outros cineastas independentes daquele tempo). O encontro aconteceu na época em que o diretor estava realizando seu primeiro longa-metragem, *Családi tűzfészek (Ninho familiar, 1979)*; ela não montou o filme – contudo, deu consultoria de montagem. E foi em 1981 que Ágnes de fato iniciou a longa parceria (artística e afetiva) com este realizador cinematográfico, editando o longa-metragem *Szabadgyalog (The Outsider, 1981)*, roteirizado e dirigido por Tarr. A partir daí, prosseguiu montando os outros filmes por ele dirigidos: *Panelkapcsolat (Pessoas pré-fabricadas, 1982)*, *Őszi Almanach (Almanaque de outono, 1984)*, *Kárhozat (Condenação, 1987)*, *Sátántangó (Satantango, 1994)* - todos longas-metragens; e os curtas-metragens *Az utolsó hajó (O último barco, 1990)*, *Utazás az Alföldön (Jornada pelas planícies, 1995)* e *Prologue (Prólogo, 2004)*.

Hranitzky continuou editando os filmes dirigidos por Tarr. Além disso, corroteirizou e codirigiu a maioria deles. Mas foi somente depois de 19 anos de trabalho juntos, a partir do filme *Werckmeister harmóniák (As harmonias de Werckmeister, 2000)*, que Béla Tarr começou a creditar o nome de Hranitzky também como codiretora e corroteirista, além de montadora, prosseguindo nos longas-metragens *A Londoni férfi (O homem de Londres, 2007)* e *A Torinói ló (O cavalo de Turim, 2011)*, e no já citado curta-metragem *Prologue (Prólogo, 2004)*. Quando entrevistei Béla Tarr, em Budapeste, ele relatou:

Quando estávamos realizando nossos filmes (...) lá estava Ágnes com o seu ponto de vista, seu talento e com suas opiniões fortes. (...) sem Ágnes como seria o controle da edição? Nós editávamos quase tudo no *set* de filmagem, na própria locação. Ela estava lá, me controlando e dizendo a todo momento: “Está bom. Podemos manter isso”. Ou dizia: “Está ruim. Apague, corte isso”. (In: MELLO, 2019)



**Figuras 02 e 03:** Ágnes Hranitzky e Béla Tarr no set do filme *O cavalo de Turim* (2011).

Fonte: *Frames* do filme *Béla Tarr: I used to be a filmmaker* (2013), de Jean Marc Lamoure.

Como disse o realizador, Ágnes sempre esteve no *set* de filmagem durante a rodagem de seus filmes, criando com ele as imagens fílmicas. Juntos definiam a duração das sequências, acompanhavam através de um monitor (como se vê nos *frames* acima) o movimentar da câmera e dos personagens, considerando o ritmo da trilha sonora de Víg Mihály. Ágnes agia discretamente, mas de modo preciso, e tinha o poder de definir onde e quando fazer cada corte (mínimo) dos longos e lentos planos desde a fase da rodagem. Iniciava a montagem do filme já no processo de captação das imagens filmadas e finalizava depois na pós-produção, na ilha de edição, onde eram feitos também o tratamento do som, a dublagem e outros ajustes quando necessários. E assim, ela foi construindo/aprimorando sua estética de montagem, iniciada nos anos 1960.

O realizador e teórico francês Robert Bresson (2000) argumenta que se deve montar um filme à medida que é filmado, para formar-se núcleos (de força, de segurança) a que se agarra todo o resto, de modo que as imagens e sons mutuamente se sustentem de longe e comuniquem impressões e sensações – e acrescenta que na montagem, no choque e no encadeamento entre imagens e sons, deve nascer uma harmonia de relações<sup>5</sup>.

Na única entrevista de 2017, Ágnes relata que quando trabalhou com Miklós Jancsó, ela foi assistente de montagem do editor Zoltán Farkas (como mencionei anteriormente, montador oficial da maioria dos filmes do Jancsó), aprendeu muito com eles. Relata ainda que a montagem iniciava no processo de rodagem dos filmes, algo que depois ela praticaria no cinema de Béla Tarr, uma vez que a montagem de seus filmes era também pensada já no ato da captação de imagens, como comentei pouco

<sup>5</sup> Para que se perceba essa harmonia na tela, trago as sequências iniciais dos últimos cinco longas-metragens do diretor, o resultado do trabalho cuidadoso da montadora: *Kárhozat* (*Condenação*, 1987), *Sátántangó* (*Satantango*, 1994), *Werckmeister harmóniák* (*As harmonias de Werckmeister*, 2000), *A Londoni férfi* (*O homem de Londres*, 2007) e *A Torinói ló* (*O cavalo de Turim*, 2011). As sequências estão disponíveis no *link* a seguir: <https://vimeo.com/440257530>.



antes e acima. O diretor Jancsó rodava os filmes em longas e lentas sequências, dava intermináveis instruções para a equipe e foi um dos primeiros a trabalhar o som mais na pós-produção (e pouco durante a filmagem). E tudo isso, segundo Ágnes, lhe serviu, em especial, quando foi fazer *Sátántangó* (*Satantango*, 1994), filme de 7h30min, ou 450min de duração, feito, praticamente, só com planos-sequência (dirigido por Béla Tarr e montado por Ágnes). Segundo ela, Tarr pensava esteticamente e agia de modo muito próximo a Jancsó – o que foi uma forte referência para seu cinema.

Hranitzky participava criativamente dos filmes dirigidos por Tarr, desde a escrita/esboços dos “roteiros”, na filmagem, na realização - mas na montagem sua dedicação era integral. Os filmes do diretor, a maioria em preto e branco, são muito longos e com poucos planos, como é o caso de *A Torinói ló* (*O cavalo de Turim*, 2011), com 2h26min e apenas 30 planos, ou *Sátántangó* (*Satantango*, 1994), com 7h30 min e 150 planos. Olhando atentamente os filmes, vê-se que os cortes são poucos e sutis, quase imperceptíveis, o que dá ao espectador o tempo de ver e perceber o que está para além do que as imagens mostram - imagens que têm um rigor preciso e caráter pictural. O ritmo e a temporalidade impregnada no estilo do diretor e na estética de montagem de Hranitzky convida o espectador a entrar na imagem sem pressa, a perceber a composição do quadro, a luz, os enquadramentos, o preto e branco, os variados tons de cinza..., ou seja, a imagem em si. A montagem expõe os planos em sua materialidade visual e sonora, associa coisas distintas, personagens e situações, fragmentos de vida, pontos de vistas, justapõe ritmos e costura tempos distantes uns dos outros (o passado, o presente). A montagem inventa narrativas a partir da criação do diretor de um filme, uma fábula contrariada capaz de cortar e colar, de criar novas intrigas ou harmonia entre os intervalos das imagens filmadas (RANCIÈRE, 2001). E só a montagem, com sua habilidade para organizar, relacionar imagens e sons, é capaz de habituar o olho humano à seleção, ao isolamento de um plano e, ao mesmo tempo, fazer associações, encadeamentos e acolher sequências fílmicas que nascem separadas. Só ela poderia, com os instrumentos de que dispõe, tornar possível a adequação dos intervalos, mobilizando a atenção visual e a escuta do espectador diante dos arranjos, internos, “invisíveis” entre as imagens (VERTOV, 2008).<sup>6</sup> A ideia dos interstícios invisíveis, defendida pela teoria *vertovniana* dos intervalos, é a passagem de um movimento para outro, aquilo que separa os fragmentos de um filme, formando no final, pela montagem, o todo que estabelece a continuidade dramática, libertando o tempo de subordinar-se ao movimento para tornar-se a matéria mesmo da imagem que emerge dos intervalos. Uma *imagem-tempo* que expressa na tela os invisíveis dos

<sup>6</sup> O que pode ser visualizado nas sequências fílmicas do link <https://vimeo.com/440257530>.

arranjos cuidadosos feitos por Ágnes na montagem dos planos-sequência tarreanos. A montagem é o que torna viável assistirmos a um filme sem nos perdermos entre os intervalos que liga os planos, como podemos perceber nos seguintes *frames* retirados de uma longa sequência do filme *Kárhozat (Condenação, 1987)*<sup>7</sup>, de Béla Tarr, com início aos 14min 19s - *frames*/imagens que, recortados da obra, não expressam o sentido que a montagem constrói e dá a ver no escorrer da projeção.



Figuras 04 a 12: frames do filme *Kárhozat (Condenação, 1987)*

Na entrevista que Ágnes concedeu, e já referida neste texto, questionada sobre como e quando decidia fazer os cortes nos filmes realizados por Tarr e por ela montados, assim responde:

Não consigo explicar isso, mas o ritmo dos filmes, tudo, tudo era no final, definido na sala de montagem, eu e Béla sempre sentávamos juntos. Mas não conseguiria explicar como exatamente isso se dava, nós simplesmente sentíamos quando tínhamos que cortar os longos planos, quando as longas sequências tinham que acabar. Isso nunca era planejado, nem mesmo em *Satantango*. Não tínhamos uma regra, se uma sequência tinha que durar 5 ou 12 min; tudo era criado espontaneamente. O ritmo e a monotonia dos filmes do Béla são criações artísticas espontâneas, criados na sala de montagem.

Segundo Andrei Tarkovski (1932-1986), realizador russo e teórico de cinema, montar um filme com competência significa permitir que as cenas e as tomadas se juntem espontaneamente. As imagens, quando cuidadosamente filmadas, se montam por si próprias, combinando-se segundo uma estética a elas intrínseca

<sup>7</sup> Acesso em 22 de julho de 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/348178154>.





(TARKOVSKI,1998). No caso de Ágnes e Béla Tarr, isso era possível, pois sempre compartilhavam a composição dos quadros fílmicos, previamente e rigorosamente pensados, e agiam juntos no *set* de filmagem, na hora de rodar as sequências. E, além disso, Ágnes acumulou uma longa experiência, percepção estética e domínio acurados de seu trabalho enquanto montadora. Sobre a rodagem dos longos e lentos planos sequências dos filmes tarreanos, que naturalmente influíam na montagem, relata Hranitzky na única entrevista concedida:

Isso não era planejado. Eu simplesmente deixava a cena fluir até que tivesse um sentimento real de quando tinha que cortar o plano, a duração temporal. A duração dos planos faz parte de um processo mais intuitivo (espiritual), para que o espectador possa contemplar o que vê. Contudo, o processo era espontâneo entre mim e Béla, quando finalmente definíamos os cortes na mesa de montagem.

Ágnes reforça ainda que durante o processo de preparação e planejamento dos filmes, ela e Béla estavam sempre juntos desde a fase de procura das locações apropriadas. E considera seu trabalho, enquanto montadora, como uma parte menor, comparada ao todo, ao processo do filme, pois, segundo ela, “no final só tinha que sentar na mesa de montagem, juntar os pedaços do filme e pronto”. Percebo isso como certa humildade, já que os filmes realizados por Béla Tarr tinham muitos *travellings* lentos e longos, planos-sequência extensos, movimentos de câmera coreografados e ritmo preciso, dificultando para o montador lidar com os cortes na mesa de edição - além da estética pictórica rigorosa do diretor, que exigia do montador também um trabalho de finalização das imagens ainda mais cuidadoso; além do tratamento do som, uma vez que a música e as diferentes sonoridades: chuva, vento, ruídos de animais, etc. são fundamentais em seus filmes. A trilha sonora do cinema de Tarr era composta antes mesmo de iniciar a rodagem dos filmes, como relata o compositor das belas e lentas trilhas tarreanas, Víg Mihály, numa entrevista a mim concedida em Budapeste, e publicada em 2015 na SOCINE: “Desenvolvemos um processo especial no qual eu fazia a música antes das filmagens. Para Béla era mais fácil filmar suas longas tomadas com a música já pronta. À medida que iam sendo feitas as filmagens, ele ia inserindo a música”. E isso definia a composição (coreográfica) das imagens, a longa duração e o ritmo dos planos, algo raro no cinema; e influía diretamente na montagem - como já mencionado, planos com duração longuíssima e ritmo coreográfico reduzem e dificulta a possibilidade de cortes na imagem, e os filmes de Tarr são planos-sequência que duram no mínimo cinco minutos.





Como aponta Andrei Tarkovski (1998), o ritmo criado na imagem cinematográfica é um fator poderoso de um filme, e é fluxo do tempo no interior dos planos. Permite ao espectador ver com calma o comportamento e atos dos personagens sem representação - vivendo as situações no tempo da vida - e a perceber o tratamento visual dado as imagens na hora da filmagem e da montagem.

Destaco que “o estado das coisas”, o resultado das escolhas feitas por Ágnes ao montar os planos-sequência dos filmes de Tarr - uma montagem que praticamente é interna e muito elaborada, feita no interior das longas sequências filmadas, como se cada sequência/cena fosse um filme curto. Ao juntar todas elas a montadora cria uma unidade perfeita e equilibrada. A montagem interna aumenta a potência da imagem, uma vez que os cortes são imperceptíveis e provocam a capacidade de atenção e perceptiva do espectador, possibilitando ver um filme no seu âmago, dando tempo de ouvir os sons que compõem uma cena, ver o enquadramento, a composição, a *mise-en-scène* (encenação, iluminação, ambientação), nos permitindo acessar o que dá materialidade ao filme, à experiência fílmica em si, e afetando o modo como percebemos e sentimos as imagens. Bordwell (2013) no lembra que a tendência do diretor/*metteur-en-scène* é minimizar a intervenção da montagem, criando sentido e significado principalmente por meio do que acontece dentro de cada plano. Bazin (1991), por sua vez, evidencia que a *mise-en-scène* contribui para a evidenciação do estilo e estética fílmica, algo fundamental no cinema tarreano. Ágnes com sua experiência e habilidade cautelosa, ao montar os filmes foi costurando de modo harmonioso todas essas coisas.

### Carreira/método de trabalho

Hranitzky é conhecida pelo seu trabalho com Béla Tarr, porém ela contribuiu cinematograficamente com muitos outros diretores húngaros, desde 1963. Foi assistente de montagem dos seguintes filmes: Szegénylegények (1966), do renomado diretor Miklós Jancsó, filme traduzido no Brasil como Os sem esperança<sup>8</sup>; Patyolat akció (1966), do cineasta Tamás Fejér; e Harlekin és szerelmese (1967), do diretor Imre Fehér, além dos filmes que ela não deve ter sido creditada. Como mencionei em outro momento deste texto, foi no documentário Tengersizint feletimagasság, dirigido por Ferenc

<sup>8</sup> O filme retrata a seguinte situação: na Hungria, o movimento autonomista liderado por Kossuth, que proclamou a república em 1849, é esmagado pela Áustria, que retoma sua hegemonia. De modo a exterminar a guerrilha que ainda persiste, ligada à tropa de Sandor, o exército austríaco prende suspeitos num forte isolado onde um dos prisioneiros, Gadjar János (János Görbe), é forçado (para escapar da pena de morte) a denunciar seus colegas, identificando os líderes presentes entre eles. O filme expõe as armas utilizadas na guerra política que envolve a maioria austríaca e a minoria húngara: a delação, o medo, a desconfiança, a chantagem, a violência e o militarismo. Como filme, *Os sem esperança* tornou Jancsó conhecido internacionalmente. Jancsó começou a fazer filmes em 1958 e terminou em 2010; faleceu em 2014, com 92 anos.



Téglássy em 1972, que Hranitzky iniciou profissionalmente como montadora de filmes, e não mais como assistente. Ela montou também *Hajlékot embernek* (1972), do diretor Tamás Farkas; e no renomado Béla Balázs Studio foi a montadora dos filmes: *Segesvár* (1974), de András Lányi; *Az utolsó tánctanár* (1975), de Géza Böszörményi; *Any gyermekkel* (1975), de Iván Lakatos; *Dübörgő csend* (1978), de Miklós Szijj; *Három Nővér* (1978) e *Harcmodor* (1980), de István Dárday e Györgyi Szalai; *Anna* (1981), da reconhecida diretora Márta Mészáros (ela foi esposa de Miklós Jancsó de 1960 a 1973); e em 2007 montou *Töredék*, de Gyula Maár, outro reconhecido realizador húngaro. E pode ser que Ágnes tenha editado outros filmes húngaros que minha pesquisa não encontrou seu nome nos créditos. Infelizmente, não tive acesso a estes filmes mencionados, portanto, não posso comentar a montagem feita por Ágnes - com a exceção de *Szegénylegények* (*Os sem esperança*, 1966), filme no qual Ágnes foi assistente de montagem. Um filme feito de sequências longas, vagarosas e com cortes mínimos - uma montagem criada no interior dos planos. Um cinema cuja estética muito inspirou Béla Tarr nos filmes que dirigiu ao longo de sua vida, e também Ágnes enquanto montadora.

Saliento ainda que Hranitzky, a partir do filme *Szabadgyalog* (*The Outsider*, 1981), na época em que iniciou sua parceria artística com Béla Tarr (permanecendo juntos até 2011, quando cessou de fazer filmes), dedicou sua carreira praticamente ao cinema deste diretor; pois, de 1981 até 2011, ela não trabalhou com outros diretores, tendo editado apenas o já mencionado *Töredék* (2007), de Gyula Maár.

Sobre o método de trabalho: durante sua carreira enquanto montadora cinematográfica, Hranitzky montou todos os filmes *à moda antiga*, numa ilha de edição linear - numa antiga moviola, todos rodados em película; editou-os, cortando e colando tudo manualmente na mesa de montagem, era este seu método de trabalho. A ordenação do material filmado neste tipo de montagem é imprescindível, pois só pode ser assistido se os planos estiverem emendados um após o outro, em rolos que vão escorrendo e se enrolando do outro lado da máquina. Na moviola, Ágnes selecionava, cortava e colava os pedaços de um filme - no caso dos filmes de Tarr, as longas e lentas sequências filmadas com poucos cortes ou imperceptíveis, manuseando com zelo os rolos de negativos de película em 35 mm. E isso dificultava ainda mais o trabalho de edição das imagens, restringindo a possibilidade de rearranjos com as imagens filmadas na mesa de montagem.



Figura 13: Mesa de montagem linear - moviola. Fonte: acervo da autora.

A moviola, ou montagem linear (na atualidade, em desuso face às novas tecnologias), envolve um processo muito mais demorado e complexo, exigindo muito mais cuidado manual do que a montagem em ilha de edição não linear de filmes em formato digital - em que a ordenação do material filmado não é obrigatória como na moviola, pois, usando um computador, pode-se clicar em qualquer plano ou cena e assisti-los na ordem que preferir e instantaneamente. E é esta a montagem que atualmente predomina no mercado cinematográfico de filmes em formatos digitais. Segundo Jacques Aumont (2007, p. 54), a montagem de um filme “consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção, sendo a finalidade das três operações obter, a partir dos elementos a princípio separados, uma totalidade que é o filme”. Na montagem cinematográfica, deve-se, antes de mais nada, considerar a relação de um plano com o outro, como as imagens podem criar sentido na cabeça do espectador, que impressões e sensações podem nele causar, durante e até mesmo depois do completo desenrolar do filme na tela.

Hranitzky, ainda que usasse a moviola, fez da montagem de todos filmes nos quais trabalhou, e, em especial, nos filmes realizados por Tarr, um gesto estético criador e primoroso, e não um simples agenciamento de planos filmados. O diretor tinha o hábito de filmar cada sequência como se fosse um filme, evitando alteração substancial na mesa de montagem. Como Ágnes sempre estava e intervia no ato da filmagem, de certa forma já iniciava ali a criar sua estética de montagem. E foi construindo seu estilo/estética no ato de fazer, montando os filmes, além das influências dos montadores e diretores com quem ela trabalhou ao longo de sua carreira (nomes já citados), filmes em que predomina uma temporalidade paciente e planos longos. No caso do cinema de Tarr, a quem Ágnes dedicou a maior parte de sua carreira, ela não é apenas a montadora, pois, repito, ela participava de todo o processo do filme, desde a ideia inicial,



pesquisa de locações, roteiro, rodagem das cenas, a realização, enfim, até que o filme estivesse pronto para ser projetado.

As imagens tarreanas são puramente visuais, um cinema impregnado de temporalidade da vida, com situações óticas e sonoras puras, na visão de Gilles Deleuze (1990). A opção por planos fixos e *travellings* extensos e vagarosos; o tempo como reserva visual dos acontecimentos - em estado puro, o cotidiano vivido pelos personagens; o que dá a possibilidade de penetrar a imagem. Tudo isso fazia com que fosse redobrado o cuidado da montadora na mesa de edição. Andrei Tarkovski argumenta que: “A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas e que lhe dão vida” (TARKOVSKI, 1998, p. 135). De outro ponto de vista, diria o cineasta e teórico russo Serguei Eisenstein (2002) que a montagem deve garantir, no cinema, não apenas uma narrativa logicamente coesa, mas deve conter emoção e vigor estimulantes, provocar efeitos no espectador quando ele assiste a um filme, no sentido de que as imagens de um filme, a relação criada entre os planos, precisa irromper, revelar-se frente à percepção do espectador, num processo no qual novas imagens são formadas na consciência diante dos sentimentos humanos. Para ele, a montagem é um princípio presente não apenas no cinema, mas em toda a criação artística, e até no movimento da vida humana.

### **Hranitzky e outras mulheres do cinema**

Evidencio que Ágnes, além de parceira artística, roteirista, correalizadora e montadora, foi também esposa de Béla Tarr por cerca de 30 anos, mas pouca gente conhece seu trabalho enquanto editora dos filmes que ele dirigiu, enquanto o nome do diretor é largamente difundido no mundo inteiro. Há outros casos de mulheres que foram parceiras artísticas e de vida de certos diretores, ao longo da história do cinema mundial - mulheres que, por escolha ou não, permaneceram nos bastidores do cinema ou são pouco lembradas em funções de destaque.

Cito aqui três exemplos relevantes e que se aproximam da relação Ágnes / Béla Tarr, relação que desejo salientar neste texto: Anne-Marie Miéville, parceira de vida e artística de parte dos filmes feitos por Jean-Luc Godard; a francesa Emilie Lesclaux, produtora dos filmes do diretor de cinema brasileiro Kleber Mendonça Filho - ela, que é também sua companheira de vida; e Danièle Huillet esposa e codiretora de Jean-Marie Straub; o nome desta última, de certa forma, esteve mais visível, pelo menos na assinatura explícita das obras. Ágnes, assim como estas mulheres citadas, teve seu nome sempre em segundo plano no mundo do cinema, nos festivais de cinema e na



mídia. Mulheres que dedicaram suas vidas artísticas mais aos projetos dos maridos do que delas próprias; sem contar outros nomes, que certamente a imprensa e o mercado cinematográfico até hoje não tornaram públicos. Não creio que a invisibilidade destas mulheres tenha sido escolha delas próprias, pois funções de destaque no meio cinematográfico, infelizmente, sempre foram, em sua maioria, masculinas. E se, ao longo da história do cinema, certas mulheres tiveram visibilidade nas funções que ocuparam nos filmes, elas atravessaram muitas barreiras para serem reconhecidas por seu trabalho e criações cinematográficas.

Ressalto também que Béla Tarr recebeu vários prêmios em diferentes e importantes festivais de cinema pelo mundo como melhor diretor, melhor filme estrangeiro etc., mas, lamentavelmente, até onde sei, nunca concederam um prêmio a Ágnes pela montagem dos filmes, e isso não se deu porque não foram rigorosamente montados. Sem a montagem, os filmes de durações longuíssimas dirigidos por Tarr nem existiriam. Os renomados festivais de cinema não deram a devida importância a Hranitzky enquanto montadora de filmes - essa mulher criadora e relevante para o cinema húngaro e, principalmente, para os filmes do diretor Béla Tarr. Filmes que, sem ela, teriam sido feitos de outro modo, com outra estética. Gábor Medvigy, diretor de fotografia do curta *Az utolsó hajó (O último barco, 1990)* e dos longas *Kárhozat (Condenação, 1987)*, *Sátántangó (Satantango, 1994)* e *Werckmeister harmóniák (As harmonias de Werckmeister, 2000)*, dirigidos por Béla Tarr, falou em uma entrevista a mim concedida sobre a importância de Hranitzky: "(...) a presença e o controle constante de Ágnes significavam para Tarr uma segurança enorme. Sem ela, talvez não existiria BÉLA TARR" (In: MELLO, 2019). Trago também a fala da entrevista que fiz com o protagonista do filme *Kárhozat (Condenação, 1987)*, Miklós Székely, que atuou também em outros filmes do diretor: "Ágnes foi importante parceira criadora nos filmes de Béla" (Idem).

### **Sua contribuição para o cinema húngaro**

Hranitzky foi uma extraordinária parceira criadora-artística deste diretor. Colaborou na composição de imagens tecnicamente e esteticamente perfeitas. Ela, que pouco acompanhou Tarr nos lançamentos dos filmes e em festivais de cinema - e, quando foi, nada falou, pois nestes eventos a voz sempre era dada ao cineasta. Ágnes, durante sua carreira e trajetória fílmica de Béla Tarr, não se fez notar. À procura de imagens dela pela *internet*, encontrei raras e em rápidas aparições. Uma foi no Festival Internacional de Cinema de Morélia/México, em outubro de 2011, após a exibição do filme *A Torinói ló (O cavalo de Turim, 2011)*. Durante uma fala do realizador, Ágnes estava na plateia e foi lembrada pela moderadora do debate do qual Tarr participava, e



então convidada a subir ao palco. Contudo, não lhe foi dada a chance de falar (ou não gravaram e/ou não disponibilizaram na *internet*) - ouvimos apenas os aplausos finais do público<sup>9</sup>. A outra vez que a vimos foi no Festival Internacional de Cinema de Berlim<sup>10</sup>, quando Béla Tarr recebeu o Urso de Prata (grande prêmio do júri) pelo filme *A Torinói ló* (*O cavalo de Turim*, 2011) - aliás, último filme de sua carreira, corroteirizado e codirigido com Hranitzky e László Krasznahorkai. Béla Tarr, por decisão própria, deixou de fazer filmes em 2011 - e, infelizmente, Ágnes também interrompeu seu trabalho como montadora. Isso dá a ver que a criação, a realização fílmica, o ato de filmar, nos filmes dirigidos por Tarr (dos quais ela participava direta e ativamente), era algo tão ligado ao seu trabalho enquanto montadora, que foi decisivo para ela também “romper” com o cinema, para paralisar o gesto de montagem que imprimiu durante décadas em muitos filmes húngaros de 1963 a 2011, como aprendiz e/ou profissional. Uma vez que ela poderia ter continuado a montar filmes de outros diretores, optou por não seguir seu caminho, mas retirar-se do cinema, abandonar sua profissão de montadora - pois até onde sei, não montou mais filmes.

Nos últimos anos, em alguns outros festivais ou instituições de cinema pelo mundo (eventos nos quais Tarr fora convidado a falar dos filmes que realizou), ele mencionou Ágnes como parceira e coautora dos filmes. Mas - novamente destaco -, ela não esteve presente nos eventos, com exceção de quando ocorreram em Budapeste. Uma vez encontrei os dois no recebimento de um prêmio concedido ao diretor Béla Tarr, como cineasta-artista de renome, em fevereiro de 2016, na capital húngara (quando fiz a foto de Ágnes que está no início deste texto). Ágnes, ao longo de sua vida, pelo que consegui acessar, concedeu apenas a entrevista que mencionei ao longo deste texto. Repito: entrevista que ocorreu no dia 19 de setembro de 2017, em um evento da *Budapesti Metropolitan Egyetem*, quando foi exibido o filme *Kárhozat* (*Condenação*, 1987), dirigido por Béla Tarr. Naquele momento, Ágnes foi convidada a falar sobre seu trabalho como montadora para os estudantes de cinema da Universidade.

Hranitzky deu uma contribuição decisiva e preciosa, seja como corroteirista, codiretora e, principalmente, como montadora dos filmes tarreanos, entre 1981 e 2011. Ágnes é uma das figuras mais importantes no cinema do diretor, cocriando com ele todo o tempo da realização dos filmes. Os filmes dirigidos por Tarr devem muito a esta mulher, cuja montagem foi sempre criadora. Seu trabalho é essencial para a estética deles. Ágnes foi pioneira na montagem de filmes na Hungria, numa época em que a edição de

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B-kAPOJmCts> Acesso em: 8 de abril de 2019.

<sup>10</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=JBjCJV7\\_dwl](https://www.youtube.com/watch?v=JBjCJV7_dwl) Acesso em: 8 de abril de 2019.





filmes era predominantemente masculina. Ela montou muitos filmes de diretores consagrados entre 1963 e 2011, e ocupa memorável e importante lugar na história do cinema húngaro dos séculos XX e XXI - em especial, nos filmes realizados por Béla Tarr.

#### Referências:

AUMONT, J. *A estética do filme*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. Campinas: Papyrus, 2007.

BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1991.

BORDWELL, D; THOMPSON, K. *A arte do cinema: uma introdução*. São Paulo: EduUSP, 2013.

BRESSON, R. *Notas sobre o cinematógrafo*. Porto: Porto Editora, 2000.

DELEUZE, G. *Cinema 2: A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. São Paulo: Zahar, 2002.

HERMANN, P. *MTI Ki kicsoda 2009*. Budapest: Szerk Magyar Távirati Iroda, 2008.

HRANITZKY, A. *Entrevista*. Concedida em húngaro e em Budapeste, no dia 19 de setembro de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NWhx8Z70kB4>  
Acesso em: 8 de abril de 2019.

MELLO, L. *Do cinema de Béla Tarr*. Belo Horizonte: Editora Ramalhete, 2019.

RANCIÈRE, J. *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VERTOV, D. "Extrato do ABC dos Knocks" (1929). In: XAVIER, Ismail, org. *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008.





**Paulo Emílio e Os filmes na cidade (1966):  
a gênese da comédia musical <sup>1</sup>**

Rafael Morato Zanatto<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Apresentamos um panorama do curso *Os filmes na cidade* (1966) no XXII Encontro da Socine, realizado na Universidade Federal de Goiás (2018).

<sup>2</sup> Historiador, mestre e doutor em História pela UNESP – FCL Assis, com a tese *Paulo Emílio e a Cultura Cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro, 1940-1977* (2018), com amparo da FAPESP, instituição que financiou a pesquisa no Brasil e instituições estrangeiras como Cinémathèque Française (BEPE, 2012) e Deutsche Kinemathek (BEPE, 2017). Foi pesquisador e arquivista da Cinemateca Brasileira e atualmente desenvolve o projeto *A contribuição francesa e alemã à formação da história do cinema: critérios, teorias e perspectivas, 1945-1952* (FAPESP 2019/13106-8) na Escola de Comunicação e Artes ECA-USP, sob a supervisão do Prof. Dr. Eduardo Morettin.

Email: [rafael\\_zanatto@hotmail.com](mailto:rafael_zanatto@hotmail.com)

**Resumo**

No presente artigo, analisaremos parte completamente desconhecida da trajetória intelectual de Paulo Emílio Sales Gomes: os manuscritos do curso *Os filmes na cidade* (1966), elo perdido entre as pesquisas históricas que realizou sobre o cinema brasileiro, antes e depois do golpe civil-militar (1964). Aqui, veremos apenas como Paulo Emílio investiga nas manifestações culturais e nas fisionomias femininas no Rio de Janeiro do século XIX a gênese das comédias musicais, tomadas como o gênero de maior expressividade do cinema brasileiro. Remontando um mosaico de indicações de leitura e transcrições, veremos como a expressividade cultural da comédia musical é interpretada na perspectiva de uma história econômica, psicológica, social e cultural de longa duração.

**Palavras-chave:** Paulo Emílio Sales Gomes; História do Cinema Brasileiro; Comédia Musical; Rio de Janeiro.

**Abstract**

In this article, I analyze a completely unknown part of Paulo Emílio Sales Gomes' intellectual trajectory: the manuscripts of the course *The films in the city* (1966), a missing link between the historical research he carried out on Brazilian cinema, before and after the civil-military coup (1964). Here, I focus only on how Paulo Emílio investigates the genesis of musical comedies, considered the most expressive genre of Brazilian cinema, in cultural manifestations and female physiognomies of Rio de Janeiro, in the 19th century. Reassembling a mosaic of reading indications and transcriptions, I analyze how the cultural expressiveness of musical comedy is interpreted from the perspective of a long-term economic, psychological, social and cultural history.

**Keywords:** Paulo Emílio Sales Gomes; History of Brazilian Cinema; Musical Comedy; Rio de Janeiro.

O curso *Os filmes na cidade* (1966) é algo completamente desconhecido na trajetória intelectual do crítico e historiador de cinema Paulo Emílio Sales Gomes. O



curso situa-se entre os textos históricos sobre o cinema brasileiro que publicou no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo* no início da década de 1960 e os trabalhos de maior fôlego publicados a partir do ensaio *Panorama do Cinema Brasileiro* (1966), concebido como parte das comemorações dos 70 anos do cinema nacional.

Apesar do grande volume de pesquisas e publicações que anima os debates sobre o grande relevo do intelectual para a cultura brasileira<sup>3</sup>, pouco se sabe desse estudo histórico, econômico, social, psicológico e cultural que Paulo Emílio realizou sobre o Brasil no século XIX. Há um motivo bastante simples para esse fato. Os estudos sobre o século XIX encontravam-se cifrados, codificados, algumas vezes dispersos na base de dados do Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira. Foi preciso aliar ao trabalho histórico técnicas de arquivo levadas adiante como parte das comemorações do Festival 100 Paulo Emílio (2016), realizado pela instituição no centenário de seu fundador.

Amparando-se no trabalho de Olga Futemma *Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes: rastros de perícia, método e intuição* (2006), nosso trabalho finalizou a identificação da produção intelectual de Paulo Emílio ainda não processada, mas o decisivo aqui se materializou com sua digitalização integral. Isso permitiu o cotejo global entre todos os manuscritos conservados pela Cinemateca, considerando aspectos como a acidificação do papel, caligrafia, tinta, marcas de ferrugem, temas - além da presença de algumas datas que facilitaram a montagem de um mosaico que revelou a dimensão dos estudos históricos de Paulo Emílio.

Nas primeiras aulas do curso, realizadas em maio de 1966, Paulo Emílio apresentou a fisionomia econômica, técnica e psicológica da formação do Brasil no século XIX<sup>4</sup>. Após essa introdução, as anotações das aulas seguintes (09 e 16/05) mais parecem uma etnografia da cidade do Rio de Janeiro. Nas duas aulas, Paulo Emílio apresentou e interpretou a história do teatro, dança, música, literatura, festejos cívicos e religiosos, entrudo e carnaval, fisionomias femininas e alguns esportes como elementos que persistem no gosto do público brasileiro ao longo de um século e meio.

Nessas aulas, a exposição dos temas foi dividida em dois períodos: o primeiro, entre cerca de 1810 e 1850, e o segundo, entre 1850 e 1896, data da chegada do omniógrafo ao Brasil. Nesse intuito, Paulo Emílio repete a divisão periódica adotada no *Panorama do Cinema Brasileiro* (1966), divergindo da montagem narrativa da primeira aula do curso, que havia tratado de todo o século XIX.

<sup>3</sup> José Inácio Melo Souza (2002), Arthur Autran (2003), Adilson Mendes (2013), Pedro Plaza Pinto (2010), Fausto Douglas Correia Jr. (2010), Carlos Roberto de Souza (2009), Carlos Augusto Calil (2015), Eduardo Morettin e Ismail Xavier (2015).

<sup>4</sup> *Paulo Emílio e Os filmes na cidade (1966): economia, cultura laboral e mentalidade no século XIX*. Trabalho submetido à Revista de Teoria da História (UFG).



Diante das duas opções narrativas, uma periódica e outra temática, optaremos pela articulação dos temas tratados nas duas aulas para elucidar a fisionomia da música, dança, teatro e das mulheres que cativavam o imaginário social entre 1810 e 1895. Nesse recorte temático, veremos como Paulo Emílio examina esses aspectos da cultura brasileira a partir dos relatos de viajantes estrangeiros: *O Rio de Janeiro como é* (1824-1826), *Uma vez e nunca mais*, *Contribuições de um diário para a história atual, os costumes e especialmente a situação da tropa estrangeira na capital do Brasil* (1829; 2000), do militar prussiano Carl Schlichthorst; *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819* (1832; 1966), de Theodor von Leithold e Ludwig von Rango; e o relato do comerciante inglês John Lucock, *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil tomadas durante uma estada de dez anos nesse país, de 1808 a 1818* (1820; 1942). Ao lado dos relatos de viagem, as obras de referência mobilizadas por Paulo Emílio são: *Aparência do Rio de Janeiro e Notícia histórica e descritiva da cidade* (1949), de Gastão Cruis; *Corografia do Distrito Federal* (1949), de Mario da Veiga Cabral; *Machado de Assis: Estudo Crítico e Biográfico* (1936), de Lúcia Miguel Pereira; *Arthur Azevedo e sua época* (1966), de R. Magalhães Júnior; *Cavaquinho e Saxofone* (1940), de Alcântara Machado.

A partir dessas obras, Paulo Emílio realizou um panorama que parte da chegada da família real portuguesa (1808) e se estende por todo o século XIX. Dos temas trabalhados na aula do dia 09, restaram apenas fichamentos bibliográficos e inúmeras indicações de paginação das obras supracitadas, por vezes acompanhadas de palavras-chave, ou em algumas vezes, citações transcritas integralmente, enquanto a aula do dia 16/05 é acompanhada de manuscrito ordenador da exposição, tal qual o que suportou a primeira aula do curso (04/05). Diante dessa diversidade documental, interpretaremos essa constelação de fragmentos à luz das produções anteriores e posteriores de Paulo Emílio para, com isso, revelar a gênese de sua interpretação sobre a expressividade cultural das comédias musicais no cinema brasileiro.

### **Música, dança, cantos de trabalho e poesia**

Em seu estudo sobre a fisionomia cultural do Rio de Janeiro, Paulo Emílio adota como ponto de partida o livro *O Rio de Janeiro como é* (1824-1826), de Carl Schlichthorst, um militar, engenheiro e escritor alemão que veio ao Brasil em 1824 num grupo de 192 colonos, 60 soldados e 30 oficiais, alistando-se no *Corpo de Estrangeiros* como tenente de granadeiros alemães contratados pelo Primeiro Reinado para combater rebeliões nas províncias e lutar em guerras externas, como nos informa Gustavo Barroso em sua introdução à republicação do livro (SCHLICHTHORST, 2000).



As anotações de Paulo Emílio nos conduzem ao primeiro aspecto observado por Schlichthorst em nossa fisionomia: “em país algum, a música” era “tão apreciada” como no Brasil. Não havia entre nós “músicos excelentes, mas todos sem exceção gostam dessa arte”, apreciada tanto “pela gente educada da população quanto pelos escravos” (GOMES, 1966: PE/PI 0489). Embora não possuíssemos a mesma excelência técnica que seus conterrâneos prussianos, destacava-se aqui a “delicadeza” com que as modinhas eram executadas com a guitarra, não aquele “pesado instrumento” conhecido por seus conterrâneos, mas a chamada guitarra mourisca, com 12 cordas de metal, das quais nós brasileiros tirávamos “o mais engenhoso partido. Se o cantor tem talento, as improvisa. Ouvei diversos [músicos] que atingiram grande perfeição nessa difícil arte”. Schlichthorst não sabia se admirava mais “o primor da forma ou o espírito e delicadeza dos sentimentos expressos” pelas modinhas (SCHLICHTHORST, 2000: 130-131).

O comentário revela parcela importante da fisionomia musical nacional: a destreza na execução de instrumentos musicais mais simples, embora esse aspecto fosse superado pelo improviso e talento pessoal que nos distinguia do rigor formal da música clássica prussiana. A partir da obra de Schlichthorst, Paulo Emílio afirma que nesse período, entre 1824 e 1826, a música se fazia presente na vida da cidade, impulsionada pelo ímpeto de uma mocidade que organizava seus bailes em residências particulares para compensar a falta de bailes públicos.

Recorrendo ao livro *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819*, de Theodor von Leithold e Ludwig von Rango, Paulo Emílio nos atenta que cinco anos antes, “jantares, bailes, reuniões em casas particulares” eram coisas que não se conheciam (LEITHOLD; RANGO, 1966: 64). No livro, Leithold reclama do isolamento afirmando ser necessário ser um segundo Timón de Fliunte<sup>5</sup> “para se sentir feliz no Rio de Janeiro e suas vizinhanças”, pois não havia “vida mundana ou reuniões sociais, excluído o teatro”. O viajante ficava em seu quarto “isolado e morto para o resto do mundo” (Idem: 72), com exceção das “noites de espetáculo”, que começavam às oito da noite e duravam até a meia-noite, quando “as ruas da cidade fica[va]m como mortas” (Idem: 28). Leithold explicava que a pouca ocorrência de bailes se devia ao grande volume de mosquitos. As mulheres, com seus trajes “decotados além do que pede a moda”, eram as que mais sofriam. Com maior área disponível à ação aos insetos, elas ficavam “não menos vermelhas” que a pele “dos soldados passados pelas varas” - em outras palavras, castigados fisicamente. Apesar da pouca frequência, esses bailes,

<sup>5</sup> Filósofo céptico grego (320 a.C. ca. 230 a.C.), autor dos poemas satíricos. A menção de Leithold se deve ao paralelo com um estado de humor disposto a rir e se divertir com a própria desgraça, ou a dos demais ao seu entorno.



quando ocorriam, se destacavam pelo volume de pessoas amontoadas que, enquanto dançavam, pisavam nos pés umas das outras, em um ambiente quente, com um ar bastante saturado que dificultava a respiração (Idem: 76).

Após apresentar um retrato dos poucos bailes da corte, das modinhas e da guitarra, Paulo Emílio dirige sua atenção para os cantos e as danças dos escravos, ambientadas frequentemente em terrenos baldios, repletos de gente alegre. Quando se estava triste, Schlichthorst afirma que “bastava procurá-los”. A descrição que o oficial faz da fisionomia dos brasileiros é transcrita na íntegra por Paulo Emílio: nossa natureza melancólica, muito sensual, cerimoniosa e desconfiada eram “qualidades [...] que não produzem a verdadeira alegria”. Schlichthorst atribui essa fisionomia à “inconsciência do negro”, que deixava “falar o que o momento lhe propicia, sem cuidados sobre o futuro” (GOMES, 1966: PE/PI 0489).

Essa despreocupação em relação à moral europeia é mobilizada como explicação para a sensualidade com a qual os negros dançavam o “fado”, dança “predileta” que consistia “em um movimento trêmulo do corpo que, suavemente embalado, exprime os sentimentos mais sensuais de um modo tão natural como indecente”. A dança era tão “encantadora” que “muitas vezes os dançarinos europeus” as imitavam em suas apresentações “no Teatro de São Pedro de Alcântara, recebendo aplausos entusiásticos” (Idem).

Na transcrição, Paulo Emílio interpreta a melancolia e a dança dos escravos em relação à falta de expectativa com o futuro para explicar sua sensualidade singular. Nesse sentido, sua imitação pelos estrangeiros que aqui ganhavam a vida sugere a necessidade de adequação à fisionomia do público e sua preferência pela música e pela dança local. Essa característica, inscrita na longa duração, poderia figurar na base de uma explicação para a atratividade exercida pelos filmes cantantes e pelas comédias musicais no século seguinte. O paralelo com as comédias musicais, apreciada por um público de “ocupados”, será um importante exemplo da inadequação dos filmes de Walter Hugo Khouri a um público mais amplo, considerados mais aprazíveis a um público elitizado, de “ocupantes” – terminologias que estabeleceu com maior precisão em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973). Essa característica já havia sido identificada por Leithold, especialmente quando revela ao leitor seu repúdio pela dança popular, cujo sucesso é explicado por sua vulgaridade: uma prova clara do “quanto o povo está atrasado em qualquer manifestação de cultura” (LEITHOLD; RANGO, 1966: 145). Delimitando a fisionomia da dança brasileira, Rango afirma que a execução das danças estrangeiras chegava a ser sofrível. O comentário sublinhado por Paulo Emílio possui sugestões importantes sobre nossa incapacidade de copiar as danças estrangeiras, restando-nos quando existia o esforço, adequá-las às nossas



características: “sensualidade, naturalidade e desprendimento dos gestos” (GOMES, 1966: PE/PI 0489).

Além da música e da dança, Paulo Emílio descreve o retrato social que Leithold concebe dos cantos de trabalho dos escravos: “Quanto mais pesado parece ser o trabalho, mais selvagemmente se põem a cantar, como se sua força fosse estimulada pelo coro”, semelhante aos “nossos”. Como instrumento, eles usam “uma gaita presa a uma tábua em que estão esticadas duas cordas”, que tal como o tradutor do livro adverte, poderia ser tanto uma marimba congoleza ou um berimbau de barriga. Munidos desse instrumento, eles tocavam caminhando ou reunidos para dançar à porta de uma “venda” (LEITHOLD; RANGO, 1966: 151).

Num dos episódios narrados pelo viajante, ele relembra como havia se surpreendido ao ver os negros escravizados dançarem “indecentemente com grande gritaria e gesticulação”, mas o que mais lhe surpreendeu foi um negro grisalho que chegou carregando um pesado fardo sobre a cabeça, e assim permaneceu por um quarto de hora, sem baixar o peso. “Os primeiros se entusiasmaram tanto com o velho que o cercaram e, dançando aos gritos, deram umas quantas voltas em torno dele” (Idem: 34). Segundo o viajante, ouvia-se o tempo todo o “canto monótono dos negros acompanhado de instrumentos que eles próprios constroem”: mesmo “nos mais rudes trabalhos, sempre há um que canta ou faz soar as cordas” (Idem: 151).

Recorrendo a outros exemplos dos cantos de trabalho, que no cinema brasileiro foram tratados por cineastas como Humberto Mauro e Leon Hirszman (HAMBURGER; GOMES, 2017), Paulo Emílio evoca o passeio de Schlichthorst pela cidade, a partir do qual descreve os negros carregando em suas costas e cabeças cestos e malas muito pesadas enquanto entoavam sob o sol tropical cantares com “uma delicadeza de sentimentos que não envergonharia um poeta europeu de primeira plana”. Para exemplificar a qualidade das canções de trabalho, Schlichthorst transcreve em seu livro as “habilidosas rimas” de um negro que caminhava “tristemente” carregando uma mala pesada: “Vou carregando por meus pecados / Mala de branco pra viajar / Quem dera ao Tonho, pobre do negro / Para sua terra poder voltar” (SCHLICHTHORST, 2000: 130-131).

Na percepção de Paulo Emílio, esses cantos eram verdadeiras poesias, como afirma a partir da articulação das citações transcritas da obra de Schlichthorst, ou mesmo uma “literatura oral” que, como milhares de outras, ainda se ouvia nas cidades e nos campos, mas que não possuíam registros como as poesias: elas “se desfizeram no ar azulado, como o perfume dos laranjais, ao leve roçar da brisa”, como definiu o oficial alemão. Algo lamentável pois, segundo ele, o amor fazia de nós brasileiros “poetas quase sem exceção. A língua também favorece a poesia. Fiel e cruel, coração e ladrão,





amá-lo e matá-lo, e ilimitado número de outras rimas facilmente se oferecem”. Era com versos que as cartas amorosas eram redigidas (GOMES, 1966: PE/PI 0489).

Munido da obra de Schlichthorst, Paulo Emílio compara a produção poética brasileira à europeia e julga que nossa fisionomia seria a de um povo que contempla as riquezas naturais que nos rodeiam e as paixões que pulsam ao peito. Éramos diferentes dos europeus, que se achavam “no mesmo grau na sociedade burguesa”, éramos supersticiosos e alheios aos conhecimentos amplamente divulgados na Europa, mas nossos pensamentos eram rápidos como o relâmpago e nosso instinto do belo era sempre seguro, de modo que sabíamos exprimir bem nossas sensações em uma língua simples, maleável e de singular harmonia, pois paixões veementes agitavam nossa alma, e conclui: “Todas essas qualidades, se forem bem desenvolvidas pela educação, devem produzir grandes poetas” (SCHLICHTHORST, 2000: 162), expectativa à qual Paulo Emílio adere anotando em seu manuscrito: “e realmente... Gonçalves Dias, Castro Alves” (GOMES, 1966: PE/PI 0489).

### **Teatro: espaços e manifestações artísticas**

A exposição de Paulo Emílio sobre a história da música, da dança, dos cantos de trabalho e da poesia no Rio de Janeiro à época de D. Pedro I é seguida da descrição dos espetáculos que ambientavam o teatro da cidade. Nesse propósito, o historiador recorre ao livro *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*, do comerciante inglês John Lucock, para descrever o teatro e os espetáculos do período (1813). Segundo o inglês, o teatro era o lugar de divertimento e recreação mais importante de uma cidade, conceito compartilhado com seus habitantes. Ele descreve o teatro como uma “casa miserável, apertada e sombria. Por dentro, sua forma é oval, tendo numa das extremidades o palco e na outra o camarote real que ocupa toda a parede norte do edifício”. Havia ainda outros camarotes desprovidos de janelas ou entradas de ar, extremamente abafados e fechados pela frente por “um gradeado de rótula, bizarramente pintado”. A plateia era dividida em duas partes: os espectadores que ficavam à frente dos camarotes reais sentavam em tamboretas com uma trave de encosto; já a que ficava abaixo do camarote real era separada por um baluarte, onde os espectadores assistiam prostrados em pé. A iluminação do local era realizada por candeeiros fixados aos pilares de madeira que sustentavam os camarotes (LUCOCK, 1942: 60-61).

Após a descrição física do espaço, Paulo Emílio nos conduz as suas manifestações artísticas (GOMES, 1966: PE/PI 0489): “A orquestra é reduzida, inconveniente e mal recrutada. Muitas das peças dramáticas contêm cenas que uma pequeníssima dose de bom-senso e bom gosto haveria de banir para sempre do palco”.



Recordando a última apresentação que havia assistido, Lucoock descreve o que considerou ser uma “catástrofe de tragédia”: “A heroína, trajada de musselina branca, devia ser morta, enquanto o pano estava abaixado, separando-se-lhe a cabeça do corpo”. Isso, pensava o comerciante, “devia constituir o fim do seu papel, em qualquer teatro que não fosse brasileiro”, porque na cena seguinte o pano era novamente levantado “sem outro fim que o de exhibir ao público o corpo decapitado da dama, sentado direito numa poltrona, com o sangue borbulhando de seu pescoço e correndo pelo seu vestido abaixo”. Na cena descrita por Lucoock, os atores e atrizes eram igualmente lastimáveis, de modo que apenas um deles apresentava algo parecido “com o verdadeiro espírito da comédia”, mas também havia a representação de vilões vestidos de “padres marotos”, cuja ousadia havia surpreendido o comerciante (LUCOOCK, 1942: 60-61).

Assim como a comicidade será parte importante dos divertimentos e do cinema brasileiro, a representação de padres menos austeros que a imagem construída pelos sacerdotes europeus será tema de filmes como *Anchieta entre o amor e a religião* (1932), de Arturo Carrari, produção paulista que Paulo Emílio irá situar, na palestra *O cinema brasileiro na década de 1930*, num terreno intermediário entre os filmes eclesiásticos e eróticos (GOMES, 1973: PE/PI 0296).

Na sequência de sua descrição dos espaços e das atrações, Paulo Emílio emprega o livro de Lucoock para oferecer um panorama do desenvolvimento que a cidade havia assistido a partir da chegada da família real portuguesa ao Brasil. Novas ruas e mercados foram construídos, sendo os antigos reformados e pintados, como ocorreu também com as casas de família. Ao lado do desenvolvimento da cidade, somou-se o grande fluxo migratório proveniente tanto de outras partes do país quanto da Europa (LUCOOCK, 1942: 162).

O desenvolvimento da cidade observado pelo viajante serviu a Paulo Emílio como um exemplo de como o teatro miserável e os espetáculos catastróficos descritos por Lucoock em 1813 foram revitalizados, como podemos perceber na descrição que faz Leithold (1819) do Real Teatro de São João, inaugurado em 1813 e situado no Largo do Rossio - edifício tão grande, mas não tão largo quanto os equivalentes na Prússia. No local, realizavam-se quatro ou cinco representações por semana, que variavam entre comédias, dramas e tragédias encenadas em português, mas que eram pouco concorridas pelo público em comparação às “óperas italianas acompanhadas de bailados”, embora a orquestra fosse péssima – o que não impediu o viajante de se emocionar com o recital da cantora lírica Angélica Catalani (LEITHOLD; RANGO, 1966: p. 14-15).



A orquestra era bastante reduzida, “numa palavra, miserável”. Apenas um flautista francês e um violoncelista chamaram sua atenção, enquanto que os demais violinistas estavam “abaixo da crítica”. Já os bailados não eram maus, atraindo, como em Paris, um público sempre numeroso e entusiasta: “cada aparição do solista e das dançarinas é aplaudida, o que acontece também com os cantores do lírico, aplausos esses que são todas as vezes reverentemente agradecidos”. Havia ainda “grandes espetáculos” de balé, como *A morte de Pirro* e *Paulo e Virgínia*, etc., organizados por franceses que não apenas os protagonizavam, como também realizavam bailados cômicos e ensinavam os filhos e as filhas dos ricos fidalgos da cidade os segredos dos bailados europeus. Leithold apresenta o caso de um jovem espanhol e sua irmã que eram satisfatórios na arte, apenas encontrando rivalidade à altura nos solos de uma morena, que dançava como se tivesse sido “mordida por uma tarântula” – bailados que ao lado da ópera italiana faziam mais sucesso que as peças encenadas em português (Idem: 15-16).

Comparando o teatro à ópera e aos bailados, Paulo Emílio cita a descrição de Rango, para quem essa arte no Rio de Janeiro era “um grande picadeiro, destituído de gosto e arte, é a sede de um bando que tem a petulância de se intitular atores e atrizes”, mas que mesmo assim, gozavam de aplausos ao final das atuações. Ao prussiano, elas não provocavam nada mais do que o riso, considerando-as “uma pantomima de má qualidade”, distantes de “qualquer ideia de arte”. Mesmo as óperas “eram cantadas bem sofrivelmente”. Entre o intervalo de dois atos da ópera, era de costume apresentar um bailado, parte “que os portugueses mais gostam”, pois após os bailados metade do público se retirava (Idem: 144-145).

Após o incêndio do Real Theatro São João (1824), o espaço foi reaberto sob o nome de Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara (1826), totalmente reconstruído. A partir do livro de Schlichthorst, Paulo Emílio descreve a organização interna do novo teatro, que continha “110 camarotes em quatro ordens, com o espaçoso e novíssimo camarote imperial ao centro”. Ao todo, os camarotes poderiam acomodar cerca de 300 pessoas, enquanto a plateia detinha a capacidade de 600 pessoas. Os camarotes para até cinco pessoas custavam de 3 a 5 mil réis, enquanto o preço da plateia era 1000 réis, dado importante para Paulo Emílio posicionar o espaço como um nobre lugar de espetáculos, apesar das manifestações de desordem de um público nada plebeu. Do ponto de vista técnico, o novo teatro possuía um sistema de ventilação que evitava o calor excessivo observado nos teatros tratados anteriormente, e contava com uma “pintura rica e de bom gosto, azul e ouro” (SCHLICHTHORST, 2000: 126).

No teatro, as orquestras que se apresentavam eram completas, contando com quase cem músicos, tal qual as europeias, e havia ainda apresentações de cantoras e



dos *Castrati* italianos. Mas a atração que mais chamou atenção do oficial prussiano foi a *performance* da dançarina brasileira Baratinha, “uma das moças mais sedutoras que se possam existir”. Segundo o viajante, as qualidades da dançarina não se manifestavam apenas ao dançar os estilos estrangeiros, bastante rigorosos do ponto de vista formal: a força de Baratinha residia em sua naturalidade. Pesaroso, Schlichthorst observou que pouco a pouco, a dança francesa suplantava a nacional com a chegada dos “afamados mestres de dança parisiense”, que, dançando, mais pareciam “um boneco de engonço a mover braços e pernas conforme se puxa o fio”, se comparados à grande expressão da dança do fado e do fandango, executada pelos negros escravos, ou mesmo uma gavota, dança popular francesa, que preferia ver dançada por brasileiros e espanhóis do que pelos próprios franceses. “Até a valsa alemã este povo sabe tirar a cansativa monotonia. Ela é dançada no Brasil de maneira a exprimir a ideia do amor que nega e consente” (SCHLICHTHORST, 2000:127). Nessa atmosfera, a dançarina brasileira Baratinha era a maior atração, até a chegada de outros dançarinos estrangeiros que com ela rivalizaram. Na atenção que confere a esse processo, Paulo Emílio vê na dança o que Lourival Gomes Machado compreendeu no caso do barroco brasileiro, em seu ápice e portador de uma fisionomia própria à época da chegada da Missão Francesa ao Brasil (FERNANDES, 2012: 55).

Partindo desses relatos, Paulo Emílio encontra com seus estudos as raízes do gosto brasileiro e português para os bailados e a ópera em contraposição ao teatro, menos aprazível aos espectadores locais. É interessante notar ainda que a introdução dos bailados entre as representações teatrais será, anos depois, uma fórmula explorada pelas revistas e, posteriormente, pelas comédias musicais e chanchadas.

Para apreender a atmosfera do teatro, Paulo Emílio recorre à descrição que o conselheiro real, diplomata e historiador Antônio Menezes Vasconcelos de Drummond fez do Real Teatro de São João à época da Independência (1822), citada no livro *Corografia do Distrito Federal* (1949), de Mario da Veiga Cabral. No trecho transcrito por Paulo Emílio, nota-se como o teatro “era o local onde se cometiam todas as noites as mais inauditas cenas de anarquia social em presença do Rei e depois do Príncipe Regente” (GOMES, 1966: PE/PI 0489), um tipo específico de ritual de poder centrado na exaltação da tolerância do monarca.

Outro tema tratado por Cabral chamou a atenção de Paulo Emílio: as representações eram continuamente interrompidas “por miseráveis poetas que repetiam maus e grosseiros versos, muitas vezes insultantes à majestade que se achava presente”, um saboroso momento de desforra contra a autoridade de D. Pedro I, mas também contra os fidalgos lá presentes. Nas palavras de Cabral, a “plateia exercia uma



tirania de que não há exemplo. Nem as senhoras ficavam ao abrigo. As senhoras honestas deixaram de frequentar” (Idem).

### As revistas de Arthur Azevedo

A propósito das manifestações artísticas e culturais da segunda metade do século XIX, Paulo Emílio concentra-se na descrição das primeiras revistas apresentadas no Rio de Janeiro, amparando-se no livro *Arthur Azevedo e sua época* (1966), de R. Magalhães Júnior. No Brasil, as primeiras revistas “eram uma espécie de capitulação dos principais acontecimentos do ano que se encerrava”, uma mescla de “opereta e comédia, com muita sátira social e política” que fazia do gênero uma espécie de “teatro adaptado ao gosto do consumidor popular” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1966: 30). Paulo Emílio pretendia demonstrar que a sátira às autoridades, tanto nos poemas satíricos declamados no Teatro São João à época da Independência quanto as sátiras políticas das revistas, encontravam lugar especial no gosto dos espectadores cariocas – traço persistente na cultura brasileira que se prolongaria nas comédias musicais cinematográficas.

O principal tradutor dessas revistas era Arthur Azevedo. Muitas vezes, a tradução se convertia em uma clara traição às revistas estrangeiras: “Se desconfiava do êxito de um texto, numa versão literal, tangenciava, adaptando-o, deformando-o, parodiando-o, imitando-o”, com o propósito de “manter ou realçar a graça, os efeitos cômicos, a vivacidade, que de outro modo desvaneceriam”. Essas adaptações procuravam se adequar ao gosto do público “ingênuo e pouco refinado” do teatro da época, num momento em que “a chalaça grossa fazia com que as galerias e plateias tivessem convulsões de riso, mas as invenções mais inteligentes, os diálogos mais sutis, as frases mais brilhantes passavam despercebidas, quando não provocavam bocejos de tédio” (Idem).

Em seu manuscrito, Paulo Emílio cita a paródia da revista *La fille de Madame Angot*, que Arthur Azevedo havia transformado em *A filha de Maria Angú*, adaptando a história, os ambientes e os personagens à paisagem carioca (GOMES, 1966: PE/PI 0490). “O êxito foi enorme. Tão grande que outros imediatamente tentaram explorar o mesmo veio de ouro” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1966: p. 30), como havia acontecido posteriormente na história do cinema brasileiro com os filmes de crimes, cantantes e, posteriormente, com o musical *Coisas Nossas*, analisado no *Panorama* (1966). As paródias de Azevedo davam mostras de aspectos notados por Paulo Emílio em textos anteriores como *Decepção e Esperança* (1960), no qual é valorizado o apelo dos filmes brasileiros a um “público mais rústico” (GOMES, 1982b: p. 150) e no valor atribuído às



comédias musicais para a bela época do cinema brasileiro, como sustenta no *Panorama* (2016: 159).

No curso, Paulo Emílio recorre ao livro *Cavaquinho e Saxofone* (1940), de Alcântara Machado, em que o autor afirma que o teatro brasileiro até a década de 1920 ainda não havia saído do romantismo, e muito menos havia se dado ao trabalho de nacionalizá-lo: “Brasileirismo só existe na revista e na burleta. Essas refletem qualquer coisa nossa. Nelas é que a gente vai encontrar, deformado e arramalhado embora, um pouco do que somos. O espírito do nosso povo tem nela o seu espelhinho de turco ordinário e barato”, e acrescentaria que a revista “nem é nacional, nem é universal” (GOMES, 1966: PE/PI 0494). Nesse contexto, as revistas são interpretadas como uma expressão própria da cultura brasileira, importadas do estrangeiro, mas possuidoras de uma fisionomia nacional própria. As reflexões de Magalhães Jr. sobre as revistas encontram ressonância na compreensão de Paulo Emílio sobre nossa formação cultural, tardia e colonial: “nossa incompetência criativa em copiar” – uma das teses que sustentou em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (GOMES, 2016: 189-190).

Após o sucesso da revista *A filha de Maria Angú*, Paulo Emílio cita o caso de *O Bilontra* como o momento em que o gênero “conquistou em definitivo a estima do público”. Estava lançado o novo gênero teatral, mas “para firmar-se definitivamente precisava a revista de alguma coisa que mexesse, de fato, com as camadas populares, levando-as a adotar como seu, aquele teatro”. Magalhães Jr. afirmou que a revista *O Bilontra* arrancou do público do teatro Lucinda “a gargalhada que abalou o Rio de Janeiro” apresentando aquele personagem clássico urbano, “sinônimo de peralta, trapaceiro, golpista, malandro” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1966: 44-46), representado com muita astúcia nas chanchadas cariocas da década de 1940 e 1950. Em *Panorama* (1966), Paulo Emílio sintetiza essa representação nas chanchadas de “Zé Trindade, personagem bizarro e rico, cafajeste maduro sem o menor encanto, mas cuja confiança em si próprio fascina as mulheres” (GOMES, 2016: 162).

Outros temas foram explorados pela revista, como a atração *A Inana*, assim descrita por Paulo Emílio: “Por um jogo de espelhos uma mulher parecia flutuar no ar”. A grande popularidade do “espetáculo ótico” se reflete na expressão popular “vai começar a Inana”, atração do teatro do comerciante Tcheco Frederico Figner, que se dedicava também à comercialização de gramofones (GOMES, 1966, PE/PI0490). A popularidade da atração foi tamanha que figurou como tema na revista de Arthur de Azevedo, *O Jagunço*: “Eu sou a Inana formosa; Que se suspende no ar; E a multidão curiosa; Faz todo o dia pasmar; O meu fiel empresário; Reclame sabe fazer; E muito bom numerário; Tem sabido suspender; Na porta sempre a gritar; A Inana vai começar” (GOMES, 1966: PE/PI 0490).





Além da revista, a expressividade cultural da atração é exemplificada pelo carro e pelo pufe que a sociedade carnavalesca dos Fenianos dedicou à atração: “Por isso, bom povo, apronta; As mãos para palmas dar; Quando este carro vistoso; For passando, povo amigo; Gritai bem, gritai comigo: Vai a Inana começar”. No teatro de Figner, localizado na Rua do Ouvidor, havia ainda o *Taumateon*, atração que consistia em uma “série de transformações, sem que se saiba como aparecem sucessivamente”, como “uma estrela simbolizando a América desconhecida, uma mulher representando a América selvagem, depois um ramo e flores, figuras de mulheres, representando a guerra e a morte, e finalmente, a República” (GOMES, 1966: PE/PI 0490).

### **Fisionomias femininas, nacionais e estrangeira**

Além da música, teatro, dança e das revistas – manifestações culturais fundamentais para a composição das comédias musicais –, Paulo Emílio descreveu alguns aspectos das fisionomias femininas que impactavam o imaginário social da então capital federal ao longo do século XIX e que embasam sua interpretação da representação feminina no cinema brasileiro. A partir do relato de Schlichthorst, tomamos nota de que, no período, apesar de toda vigilância que recaía sobre as “senhoras e moças de família”, elas não raras vezes conseguiam “burlar todas as precauções e satisfazer seus desejos de aventura”. As que eram apanhadas eram enviadas ao Convento da Ajuda, “vasto edifício que contém mais de 600 freiras e pensionistas, na maioria vítimas da paixão que Camões cantara”, mas que diferentemente dos conventos europeus, o brasileiro oferecia “asilo seguro e decente a uma porção de meninas que, sem isso, se perderiam na barafunda dum mundo por demais sedutor” (SCHLICHTHORST, 2000: 132).

Em sua nota, Paulo Emílio relembra que em 1911 o convento foi vendido, e em 1923 foi demolido para dar lugar à Cinelândia - mas seu real interesse para a exposição talvez possa residir no interesse pelo documentário brasileiro desaparecido *Visita ao Convento da Ajuda* (1911). Essa instituição tinha como propósito, tal como observou Schlichthorst e transcreveu Paulo Emílio, prevenir que o amor levasse ao “crime”, “geralmente cometido por mulheres. Os homens contentam-se em aferrolhá-las, quando não confiam mais na sua fidelidade” (GOMES, 1966: PE/PI 0489), dúvida que atormentou o personagem Bentinho em *Capitu*, obra de Machado de Assis, pouco tempo depois adaptada para o cinema por Paulo Emílio, Paulo César Saraceni e Lygia Fagundes Teles.

As anotações de Paulo Emílio nos remetem às impressões de Leithold sobre a pouca presença das mulheres brancas nas ruas, pois muitas casas possuíam capelas e oratórios que tornavam desnecessário sair de casa para rezar. “Mas que não se acredite





que essa vida claustal indica uma vida religiosa exclusiva. As intrigas amorosas não são raras. As mulheres vivem apenas para rezar e amar”. Leithold as descreve afirmando que jamais havia encontrado “reunidas tantas pedras preciosas e pérolas de extraordinária beleza quanto nos beija-mãos de gala [Ritual de poder] e no teatro, por certo as duas únicas ocasiões em que elas se exibem e dão asas a sua faceirice”. Já os vestuários eram ousadamente decotados ao gosto da moda francesa e eram bordados a ouro e prata, aparência completada com quatro ou cinco plumas francesas de dois pés de comprimento, reclinadas sobre a fronte, ou ainda ao redor do pescoço e dos braços (LEITHOLD; RANGO, 1966: 30).

Nos camarotes do teatro, os cavalheiros conversavam com as tão luxuosas damas, enquanto que sua ocorrência na plateia era bastante pequena. Sobre as mulheres que ocupavam o camarote, Schlichthorst adverte seus leitores que, apesar de trajadas como princesas, metade delas eram profissionais do sexo, cujos preços pelos seus serviços eram dos mais elevados. Com a valorização da profissão, essas profissionais tinham uma vida luxuosa por serem brancas, e por esse motivo, eram tratadas como nobres (SCHLICHTHORST, 2000: 128-129). Leithold, exatamente na página indicada por Paulo Emílio, afirma que as profissionais do sexo no Rio de Janeiro eram brancas, negras e de todas as categorias, e em maior número que nas grandes cidades europeias, embora as mulheres negras não gozassem do glamour de suas colegas de profissão. À noite, elas tomavam as ruas “vestidas de tafetá preto ou de lã e envoltas em mantos. As de “primeira classe” saem também de suas casas acompanhadas de duas escravas e dois escravos, fazendo-se passar, com suas artimanhas, por damas de qualidade”, sabendo como ninguém “pescar o estrangeiro em suas redes”. A abordagem era frequentemente realizada por uma velha matrona que se prestava ao papel de alcoviteira. Prostrada na janela, ela anunciava os serviços de sua senhora com piscadelas, que avalizavam a concordância da casa com as intenções do cliente (LEITHOLD; RANGO, 1966: 32). Já Schlichthorst localiza a área do meretrício a partir da descrição que faz da Rua do Ouvidor, habitada por centenas de meretrizes francesas que em sua terra já eram aposentadas, mas que à noite, sob a luz de lampiões, dividiam a rua com escravos, policiais e músicos, passeando completamente envoltas em mantilhas ou capas escocesas (SCHLICHTHORST, 2000: 103).

#### **Da Rua do Ouvidor às telas cinema**

A partir da obra de Gastão Cruls, *Aparência do Rio de Janeiro* (1949), a fisionomia das atrizes do Álcazar e do Eldorado ganha relevo pela importância que detinha povoando a imaginário da capital. Esses locais “eram o pesadelo das famílias”, nos quais “os velhos babosos, os maridos bilontras e a rapaziada bordelenga se davam



*rendez-vous* todas as noites, para rentear as atrizes brejeiras e as cupletistas gaiatas que degelavam os mais idosos e rescaldavam os mais moços” (CRULS, 1949: 419).

Sobre esses espaços, Paulo Emílio emprega a referência de Cruls às impressões de Gobineau quando visitou o Rio de Janeiro: “Toda a vida dos habitantes do Rio se passa num horrível teatro da Rua do Ouvidor, chamado *Álcazar*”. Na realidade, o *Álcazar* ficava nas proximidades da rua, a ela associado pela má fama que gozavam espaços como o restaurante *Frères Provençaux*, que possuía na parte de cima do sobrado “uma pensão de meninas malcomportadas”. Havia ainda as modistas que ali trabalhavam: “Aqueles modistas da Rua do Ouvidor eram uma tentação permanente e, também, devido à sua acessibilidade, um convite ao galanteio e à aventura”. A presença dessas moças no imaginário social da cidade ganhava ainda mais saliência com o fato de que o “próprio D. Pedro I se envisgou por uma delas”: Clemencia Saisset, mãe de um filho bastardo do Imperador, mulher maltratada por um marido que era facilmente enganado e que portava um brasão da casa de Bragança em suas vestes com certo orgulho (CRULS, 1949: 418).

O tratamento conferido por Paulo Emílio a essa atmosfera se deve ao “vínculo profundo entre a vida noturna e o teatro”. As atrizes desses estabelecimentos haviam aberto uma séria competição com as modistas da Rua do Ouvidor pela preferência do público masculino. De todas as atrizes francesas do período, Aimée foi a que mais se destacou “pelas suas proezas amorosas” (CRULS, 1949: 419).

Estrela de primeira grandeza do *Álcazar*, Aimée viveu por um bom tempo no Rio de Janeiro e era vista como o “desespero de muita esposa e intranquilidade de muita mãe”. Cruls narra em seu livro que quando a atriz deixou a cidade levando suas economias, que somavam “mais de um milhão e meio de francos”, atestando seu sucesso na arte do amor, “as senhoras mais respeitáveis de Botafogo, mal dominando o contentamento, vieram para a praia soltar foguetes, enquanto o vapor se ia em direção à Barra, levando a famosa loureira” (CRULS, 1949: 419).

Em suas anotações, Paulo Emílio se apropria da obra de Cruls para narrar como a partida da atriz causou “muito desconsolo entre os seus afeiçoados”, que para guardar uma lembrança da moça organizaram um “leilão do amor”, no qual alguém chegou “aos 100 mil reis para ser dono de certo objeto que só é visto quando sai discretamente o criado-mudo”. A atriz exerceu tamanho impacto no imaginário social que em 1864 “nem mesmo Machado de Assis se livrou dos encantamentos dessa Circe do tablado” (CRULS, 1949: 420), a quem se referiu como “um demoninho louro – uma figura leve, esbelta, graciosa – uma cabeça meio feminina meio angélica – uns olhos vivos – um nariz como o de Safo – uma boca amorosamente fresca, que parece ter sido formada por duas de Ovídio...” (GOMES, 1966: PE/PI 0495).



Em seu manuscrito, Paulo Emílio sugere seguir a fonte empregada por Cruls em sua descrição de Aimée, assinalando a necessidade de “ver a citação toda no livro de Lúcia” Miguel Pereira, intitulado *Machado de Assis: Estudo Crítico e Biográfico* (1936), no qual a autora conjectura a possibilidade de algum envolvimento entre o escritor e a atriz a partir da análise de uma crônica de sua autoria publicada em julho de 1864, na qual dizia que “a francesinha não fazia somente, como acrescentava o cronista do diário, ‘andar à roda muita cabeça branca’, mas tinha o mesmo efeito sobre uma cabeça bem negra, sobre um jovem de sensibilidade aguçada demais, e, ao mesmo tempo, muito retraído, o que há de ter dificultado a aproximação” (PEREIRA, 1966: 105). Para refutar essa hipótese, Cruls argumenta que faltava a Machado requisitos como “beleza, elegância e audácia”, além de que à época ele tinha “os bolsos muito murchos” (CRULS, 1949: 420).

No propósito de delinear algumas fisionomias femininas que ambientavam o imaginário social da então capital do império, Paulo Emílio recolheu em suas anotações informações sobre a Rua do Ouvidor, do meretrício e das dançarinas e atrizes de teatro para explorar todo o erotismo e sensualidade das mulheres brasileiras e estrangeiras que mais fascinavam o público masculino. As descrições dos viajantes nas décadas de 1810 e 1820 sobre os trajes das moças e a prostituição são apreendidas ao lado da singularidade erótica e sensual das modistas da Rua do Ouvidor e das atrizes do Álcazar para traçar a persistência de fisionomias femininas que, posteriormente, entrarão em um novo momento com o fenômeno das vedetes e o fascínio que exerciam. O relevo dado por Paulo Emílio à fisionomia feminina, a prostituição, ao erotismo e à sensualidade possui alguns motivos distintos, mas o principal será identificar qual seria essa fisionomia das atrizes mais apreciadas pelo público brasileiro, tal qual sugere fragmentariamente em trabalhos anteriores e posteriores.

### **Cinema e erotismo**

No início da década de 1960, Paulo Emílio analisa o fenômeno da prostituição no artigo *Cinema e Prostituição* (novembro de 1961), no qual considera que “de um certo ângulo, as necessidades que o cinema satisfaz são as mesmas” que aquelas satisfeitas pela prostituição. “Essas necessidades talvez não estejam obrigatoriamente [...] condicionadas a esta ou aquela estrutura social”, como defendia Máximo Gorki, pensando esse fenômeno como reflexo de uma sociedade desigual. Segundo Paulo Emílio, a prostituição deveria ser interpretada como a expressão “de algo permanente no homem”. Para sua elucidação, deveríamos meditar sobre algumas “significações muito nítidas do fenômeno Brigitte Bardot, ou lembrar que para boa parte do público feminino, Rodolfo Valentino era um príncipe encantado”, enquanto para outra parte, “ele



era um imaginário gigolô”. Outro exemplo poderia ser encontrado no mundo dos festivais de cinema, mais especificamente na aparição de um produtor cercado de estrelas, imagem que poderia ser facilmente associada a de um cafetão “excepcionalmente bem-sucedido”. A presença desse tema no imaginário social levanta a seguinte questão: por qual motivo os homens vão ao bordel? Paulo Emílio responde: “em busca de ficção” (GOMES, 1982b: 364-365).

No exame do fenômeno, Paulo Emílio analisa a ficção da “comédia do amor pago”, na qual a representação da mulher seria “brechtiana”, à medida que “guarda distância do personagem que representa”, enquanto o homem “escorrega facilmente para a verdade interior de Stanislávski ou do Actor’s Studio”, mas com uma distinção importante: nos jovens, esse desejo de ficção é projetado para o futuro, “se manifesta na fala”, nos “famosos diálogos dos adolescentes” com as profissionais do sexo: em público, “cínicos e grosseiros”, no quarto, “sentimentais e tímidos”. No caso dos adultos, a ficção que buscam é uma espécie de “bálsamo” para “ferimentos antigos”, cujo “mecanismo compensatório é o silêncio”, ou ainda, um laconismo queixoso ou agressivo. No cinema, esses sentimentos “revelariam estados de espírito muito próximos de seus comportamentos no bordel”. No caso dos jovens, com a ficção cinematográfica surgiria um projeto, enquanto para os adultos o cinema não passava de um “ilusório calmante” (GOMES, 1982b: 364-365).

O relevo dado ao “amor pago” no curso *Os filmes na cidade* (1966) ainda possui outras razões, tal qual a que pode ser lida em *Humanismo e Erotismo* (1958). No artigo, Paulo Emílio analisa “o lado erótico da criação e do prazer artístico” num momento em que era grande a tendência em considerar o erótico “como uma raiz longínqua e em julgar que o mecanismo de filtragem e sublimação faz parte da natureza intrínseca do fenômeno artístico” (GOMES, 1982a: 394). Paulo Emílio estava convencido de que a vocação erótica do cinema era mais evidente do que em outras expressões artísticas, pois “sempre procurou exprimir o prazer físico ligado ao amor”. O cinema, como arte industrial concebida para o grande público, havia se apresentado no início do século XX como “testemunho do anseio humano por concepções morais mais adaptadas à vida moderna”. Ele rompeu barreiras mostrando primeiramente o beijo, e depois o ombro e o busto, até chegar ao nu, protagonizado por *sex symbols* do cinema estrangeiro como Vilma Banky, Constance Benneth, Ruth Roland e Pola Negri (GOMES, 1982a: 395-396).

No *Panorama do Cinema Brasileiro* (1966), Paulo Emílio entende que o erotismo foi muito importante para a formação do cinema brasileiro. O melodrama mundano *Lucíola* (1916), de Antônio Leal, é um excelente exemplo, trazendo a atriz Aurora Fúlgida como intérprete da “heroína de Alencar”, que conferiu ao filme grande dose de um erotismo que havia cativado a imaginação de toda uma geração de



estudantes (1916-17). A atriz era mais uma estrangeira que havia ligado seu destino ao Rio de Janeiro por um amor, assim como tantas outras atrizes estrangeiras, como Antônia Negri, ou a portuguesa Otilia Amorim, que aparecia nua no filme *Alma Sertaneja* (1919), trazendo o erotismo dos cafés-concerto ao cinema. Apesar do feito memorável, Paulo Emílio afirma que a precursora na “audácia” foi Miss Ray, aparecendo “nua numa sequência com o demônio no *Le Film du Diable*” (1917). Havia ainda as atrizes Iolanda Dini e Ida Kerber – as mais expressivas do período. No que se refere aos atores, Paulo Emílio afirma que não havia nada de “especial a registrar”, apenas o fato de que assim como “o fenômeno das atrizes principais, quase todos os astros são estrangeiros oriundos do teatro, predominando no Rio os portugueses e, em São Paulo, os italianos (GOMES, 2015: 139-140).

#### Uma síntese possível

No conjunto da exposição, procuramos sinalizar o parentesco de alguns temas do século XIX com os filmes brasileiros estudados por Paulo Emílio no *Panorama* (1966), mas nos parece que, no conjunto dos temas explorados em suas aulas, o filme que mais sintetiza o gosto do público brasileiro pela sátira, música, bailados, revistas, operetas e fisionomias femininas é *Bonequinha de Seda* (1936), de Oduvaldo Viana - comédia musical de grande “interesse e comunicabilidade” que conquistou para a Cinédia grande sucesso de bilheteria (Idem: 159). Além de reunir todos esses elementos, deve-se destacar como o filme retoma o mesmo imaginário suscitado pelas modistas francesas da Rua do Ouvidor, ao narrar a história da filha de um alfaiate suburbano imerso em dívidas que se veste suntuosamente e passa a frequentar as altas rodas sociais da cidade, se apresentando como uma moça educada em Paris. Os homens caem aos seus pés e as mulheres tentam lhe imitar, até que a farsa é descoberta e se revela toda a hipocrisia da alta sociedade carioca, satirizada enquanto enganada pela moça – desforra dos suburbanos contra uma elite opulenta.

Ao reunir todas essas fisionomias inscritas na longa duração da cultura brasileira, o filme não por acaso permaneceu meses em cartaz. O estudo de Paulo Emílio desses aspectos da cultura brasileira se deve principalmente ao fato de que o sucesso dos filmes musicais da Cinédia e de sua fórmula asseguraram “a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de ‘chanchadas’” (GOMES, 2016: 159).

Em *Pequeno cinema antigo* (1969), Paulo Emílio amplifica a importância da “comédia popularesca, vulgar e frequentemente musical” que havia assegurado a plenitude econômica do cinema brasileiro e, ao mesmo tempo, repudiada por mais de



uma geração de críticos. Ao analisar as comédias musicais como um fenômeno de nossa cultura, Paulo Emílio observa que “uma visão mais aguda permitiria vislumbrar, nessas fitas destinadas aos setores mais modestos da sociedade brasileira, algumas virtualidades que mereceriam estudo e desenvolvimento”. O historiador conclui que, apesar de não possuir grande valor artístico ou formal, a chanchada “registrou e exprimiu alguns aspectos e aspirações” do “panorama humano do Rio de Janeiro”. É como expressão social que a chanchada possui valor histórico e sociológico, e também psicológico, fato que explica sua persistência no gosto do público com a absorção do entretenimento pela televisão e do seu valor enquanto registro das paisagens naturais e arquitetônicas da vida social da cidade: o gosto pela comédia popularesca, vulgar e musical permanecia como constante no gosto do público, seja do teatro, das revistas, do cinema e, ao final da década de 1960, na preferência dos espectadores de TV (GOMES, 2016: 181).

Assim como o que pode ser dito sobre as reflexões de Paulo Emílio sobre a economia, a cultura laboral e a mentalidade brasileira, marcada pelo subdesenvolvimento, as primeiras aulas do curso Os filmes da cidade (1966) tomadas em conjunto com o *Panorama do Cinema Brasileiro* (1966) podem ser interpretadas como um esforço de compreender a gênese das comédias musicais e sua expressividade cultural como matriz explicativa para o sucesso comercial do gênero, que garantiu a continuidade produtiva do cinema brasileiro, apesar dos desafios impostos pela presença opressiva de filmes e temas estrangeiros em nossas salas de cinema. Se tivesse redigido e publicado suas anotações sobre o século XIX em conjunto com *Panorama* (1966), não seria exagero interpretar seu empenho como uma história de longa duração, implicada na investigação de fisionomias fundamentais para explicar aspectos persistentes em nossa história cultural. Por esse e outros motivos, o exercício de reconstituição das expressões artísticas e das fisionomias femininas do Rio de Janeiro ao longo do século XIX é um elo perdido na interpretação história das chanchadas e comédias musicais, tomadas por Paulo Emílio como as produções mais expressivas da cultura cinematográfica brasileira.

### Referências

CABRAL, Mário da Veiga. *Corografia do Distrito Federal*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1949.

CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro. Notícia histórica e descritiva da cidade*, 02 vol. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1949.





FERNANDES, Ana Cândida Franceschini de Avelar. *Por uma arte brasileira: Modernismo, Barroco e Abstração Expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado*. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes (USP), 2012.

FUTEMMA, Olga. *Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes: rastros de perícia, método e intuição*. Dissertação de Mestrado. ECA – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Anexo G. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes*. Acesso: PE/PI 0490.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Aula de 16 de maio*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0493.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Aula de 9 de maio*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0489.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982a.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 02. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982b.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Ensino. Inventos e Impulsos. Comentário*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0492.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Gastão Cruls*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0495.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *O cinema brasileiro na década de trinta*. Manuscrito. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI: 0296

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma Situação Colonial?* Carlos Augusto Calil (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HAMBURGER, Esther; GOMES, Thalles. Leon Hirszman e a trilogia dos Cantos de trabalho. *Rumores*, n. 21, vol. 11, Jan. -Jun. 2017.

LEITHOLD, Theodor von; RANGO, Ludwig von. O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819; *Brasiliana*, vol 328. São Paulo: Editora Companhia Nacional, 1966.

LUCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil tomadas durante uma estada de dez anos nesse país, de 1808 a 1818*. São Paulo: Livraria Martins, 1942.

MACHADO, Antônio de Alcântara. *Cavaquinho e Saxofone*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Arthur Azevedo e sua época*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

MENDES, Adilson Inácio. *Trajétoria de Paulo Emílio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.





MORETTIN, Eduardo; XAVIER, Ismail. La critique cinématographique au Brésil et la question du sous-développement économique: du cinéma muet aux années 1970. 1895: *Révue d'Histoire du Cinéma*, Paris, n. 77, hiver 2015.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Machado de Assis: Estudo Crítico e Biográfico. São Paulo: Companhia Editora Nacional. Coleção Brasileira, n. 73, 1936.

PINTO, Pedro Plaza. As tarefas do crítico e os desafios do intelectual, p. 140-167. In: ALMEIDA, Thiago; XAVIER, Nayara (orgs.) Paulo Emílio: Legado Crítico. São Paulo: CINUSP/ Cinemateca Brasileira, 2017.

SCHLICHTHORST, Carl. *O Rio de Janeiro como é (1824-1826). Uma vez e nunca mais. Contribuições de um diário para a história atual, os costumes e especialmente a situação da tropa estrangeira na capital do Brasil*. Apresentação, anotações e comentários de Gustavo Barroso. Brasília: Senado Federal, 2000.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil*. Tese de doutorado defendida na ECA- USP.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no Paraíso*. São Paulo: Editora Record, 2002.



## Interações entre o diegético e o extradiegético em *House of Cards*<sup>1</sup>

Giancarlo Casellato Gozzi<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este artigo é parte de minha dissertação de mestrado, defendida em novembro de 2018 e financiada pela FAPESP e Capes. Processo nº 2016/04344-4, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Agradeço a Esther Hamburger, minha orientadora, pelos comentários que ajudaram a moldar meus argumentos, e a Richard Peña, que facilitou o meu acesso ao acervo do *Paley Center for Media*, em Nova York.

<sup>2</sup> Mestre em Ciências pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2018), sob orientação da Profa. Dra. Esther Hamburger. Atualmente, desenvolve sua pesquisa de doutorado na mesma instituição.

E-mail: [giancarlo.gozzi@usp.br](mailto:giancarlo.gozzi@usp.br)

**Resumo**

Este artigo pretende investigar as relações intra e extradiegéticas entre a série televisiva *House of Cards* (Beau Willimon, Netflix, 2013-2018) e realidades políticas externas a ela, analisando como elementos extradiegéticos são trazidos para dentro do mundo ficcional e como a série é apropriada pelo seu público para comentar sua própria conjuntura.

**Palavras-chave:** House of Cards; comentário político; crise política brasileira.

**Abstract**

The purpose of this article is to investigate the intra and extradiegetic relations between the television series *House of Cards* (Beau Willimon, Netflix, 2013-2018) and the political realities external to it, analyzing how extradiegetic elements are brought into the fictional world, as well as how the show is appropriated by its public to comment on its own context.

**Keywords:** House of Cards; political commentary; Brazilian political crisis.



*House of Cards* é uma série estadunidense criada por Beau Willimon, distribuída pela plataforma de *streaming* Netflix, lançada em 1º de fevereiro de 2013 e chegando ao fim em 2 de novembro de 2018, com o lançamento de sua sexta e última temporada. A série é uma adaptação norte-americana de uma minissérie britânica homônima, e gira em torno da vida política do manipulador Deputado Frank Underwood (Kevin Spacey) e sua igualmente maquiavélica esposa Claire (Robin Wright), em Washington. Membro da liderança do Partido Democrata na Câmara dos Deputados há décadas, o protagonista é traído pelo presidente que havia acabado de ajudar a eleger. Ele então decide não só se vingar dessa traição, mas eventualmente tomar o lugar do presidente eleito, usando para tal um leque bastante amplo de meios.

Na época de seu lançamento, diversas críticas apontavam como a representação do cenário político contemporâneo na série ressoava com a realidade, seja em pontos específicos da conjuntura<sup>3</sup>, seja em relação a um cenário mais abstrato de “como as coisas funcionam”.<sup>4</sup>

Tal relação entre ficção seriada e realidade retratada teria chegado ao ponto da série conseguir “prever” o cenário político futuro, algo muito especulado a partir da eleição de Donald Trump. As constantes comparações entre pontos da trama da quinta temporada e ações da nascente administração Trump<sup>5</sup> chegaram ao ponto de Robin Wright brincar, em entrevista, que Trump se inspirava na própria série.<sup>6</sup> Essa aparente capacidade antecipatória, onde o mundo diegético passa a influenciar o extradiegético, é melhor exemplificada em uma imagem da terceira temporada (lançada em 2015): em seu terceiro episódio, quando o presidente russo Viktor Petrov visita o presidente Underwood na Casa Branca, os dois tiram fotos para a imprensa no Salão Oval. A imagem de Underwood estendendo a mão para Petrov, que a olha pausadamente antes de cumprimentá-lo, é estranhamente similar a uma imagem tirada de Trump, já Presidente, estendendo a mão para Vladimir Putin (já em 2017; ver figuras 01 e 02).<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Ver, por exemplo, a crítica da primeira temporada por Alexis Coe no “*The Atlantic*”: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/02/the-very-real-history-behind-the-crazy-politics-of-house-of-cards/273370/>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>4</sup> Uma interessante análise se encontra na crítica de Ari Melber, também no “*The Atlantic*”: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/02/the-terrible-true-insight-of-house-of-cards-bad-people-run-dc/273063/>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>5</sup> Seja listando as comparações (<https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/05/house-of-cards-season-5-trump>) ou em questionários estilo “Quem disse isso?” (<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/may/29/who-said-it-donald-trump-or-frank-underwood>). Acessos em: 28 de setembro de 2020.

<sup>6</sup> Ver: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/trump-rouba-nossas-ideias-brinca-atriz-de-house-of-cards/>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>7</sup> Ver mais em: <http://www.consumidormoderno.com.br/2017/07/07/trump-e-putin-esta-mexendo-com-os-fas-de-house-of-cards/>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.



**Figura 01:** Viktor Petrov e Frank Underwood.

O encontro ficcional antecipa o encontro real (abaixo). Fonte: Netflix.



**Figura 02:** Vladimir Putin e Donald Trump.

O encontro ficcional (acima) antecipa o encontro real. Fonte: REUTERS/Carlos Barria.

A série, porém, além de estabelecer essa dinâmica relação com a conjuntura política de seu país de produção, consegue estabelecer também algo similar em outros contextos. Um exemplo notável é no Brasil, onde a série passou a ser usada por seus telespectadores brasileiros como comparativo para a crise política que se consagrou no país após a reeleição de Dilma Rousseff em 2014. O exemplo mais comum foi a constante comparação feita entre Frank Underwood e o ex-deputado federal Eduardo Cunha, iniciada de forma sutil e genérica ao igualar a habilidade que os dois teriam de manipular congressos - como em um vídeo da TV Estadão que descreve o poder de



Cunha com a música da série tocando ao fundo.<sup>8</sup> A comparação se torna tão corriqueira, sendo feita inclusive pela imprensa internacional,<sup>9</sup> que entrevistadores a mencionaram tanto para Cunha quanto para Kevin Spacey. Se o ator acha interessante as diferentes formas com que o personagem é apropriado em diferentes contextos, o político reage “abespinhado” ao ser comparado com alguém que define como “corrupto, assassino, e homossexual”.<sup>10</sup>

O objetivo deste artigo, assim, consiste em analisar as relações intra e extradiegéticas entre a série televisiva e realidades políticas externas a ela, investigando como elementos extradiegéticos entram na diegese da série e como essa diegese, por sua vez, influencia realidades políticas diversas. Ao fim, quero abordar como o conteúdo político da série consegue extrapolar o seu próprio contexto sociopolítico, usando como exemplo de análise a apropriação do conteúdo da série para comentário político do Brasil contemporâneo.

### **Paralelos entre História e história: a série e sua conjuntura**

No intuito de tornar sua trama verossímil e familiar ao espectador, a série se utiliza de variadas estratégias - a começar pela presença, dentro da diegese, de repórteres e âncoras de telejornais reais. Ao longo de suas cinco temporadas, diversos repórteres de uma variedade de canais de telejornalismo aparecem em episódios comentando o desenvolvimento da trama e discutindo as ações dos personagens em seus próprios programas de televisão.<sup>11</sup> Assim, a comparação entre os mundos diegético e extradiegético é facilitada por essa presença ficcional de personalidades reais, se encenando.

Essa estratégia de familiarização encontra eco em declarações que o criador da série, Beau Willimon, deu em uma entrevista com o documentarista Alex Gibney no Paley Center for Media, em Nova York.<sup>12</sup> Nela, Willimon afirmou que a “suspensão de

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/estadao/videos/1276089245739468/>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>9</sup> [https://www.washingtonpost.com/world/the\\_americas/brazilian-opposition-leader-eduardo-cunha-has-his-sights-on-the-presidency/2015/05/28/37efa0c6-03d7-11e5-93f4-f24d4af7f97d\\_story.html?utm\\_term=.0be533a690c5](https://www.washingtonpost.com/world/the_americas/brazilian-opposition-leader-eduardo-cunha-has-his-sights-on-the-presidency/2015/05/28/37efa0c6-03d7-11e5-93f4-f24d4af7f97d_story.html?utm_term=.0be533a690c5). Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>10</sup> Para a entrevista de Spacey, ver: <https://emails.estadao.com.br/noticias/tv.kevin-spacey-comentacao-comparacao-entre-frank-underwood-e-eduardo-cunha,70001697455>; para a afirmação de Cunha, ver: <https://www.cartacapital.com.br/politica/house-of-cards-e-a-politica-brasileira-667/>. Acessos em: 28 de setembro de 2020.

<sup>11</sup> As personalidades jornalísticas são de variados canais abertos e a cabo, como George Stephanopoulos da ABC, Rachel Maddow e Chuck Todd da MSNBC, e Jake Tapper da CNN. Não necessitam ser somente jornalistas, contudo, já que apresentadores de *talk shows*, como Bill Maher e Stephen Colbert, também estão presentes na série.

<sup>12</sup> A entrevista, feita entre Beau Willimon e Alex Gibney, organizada por um mediador e aberta ao público, ocorreu em 11 de maio de 2015, no *Paley Center for Media* em Nova York. Ela não se encontra disponível online, apenas na biblioteca do centro. Agradeço a Ron Simon, seu diretor, por disponibilizar o acesso ao acervo.



incredulidade” da ficção<sup>13</sup> necessita de *autenticidade*, devendo se *sobrepôr ao mundo real*. Tal relação não é marcada por um paralelismo estrito entre o real e o ficcional, mas por uma autenticidade de “como as coisas funcionam”.

A série é acusada, em momentos, de hiperbolizar as intrigas políticas de Washington, sendo “implausível” que diversas ações de Frank ocorressem na vida real.<sup>14</sup> Contudo, apesar de parecerem politicamente inviáveis, tais ações ainda são balizadas em reais situações e regras parlamentares: desde sua primeira temporada a série conta com Jay Carson entre seus produtores, um consultor político que trabalhou para diversos políticos democratas (incluindo Bill e Hillary Clinton), e cujo trabalho é justamente fundamentar a ação dramática em procedimentos parlamentares reais (por mais obscuros que sejam). Essa fundamentação é reforçada pela experiência que Beau Willimon teve em eleições democratas no passado, nas campanhas para o Senado de Chuck Schumer, em 1998, e Hillary Clinton, em 2000; e nas campanhas para a presidência de Bill Bradley, em 2000, e Howard Dean, em 2004.

Um exemplo extremo ocorre no terceiro episódio da segunda temporada, quando Underwood, enquanto vice-presidente (portanto, presidente do Senado americano), manda policiais legislativos carregarem à força senadores republicanos para dentro do plenário. O ato, por mais tirânico que possa parecer, é um procedimento regulamentado dessa Casa Legislativa.<sup>15</sup>

Assim, para a repórter e escritora Alexis Coe, apesar de *House of Cards* não apresentar a mais apurada representação de Washington, um “número decente de seus mais bizarros momentos são desconfortavelmente similares à vida real”.<sup>16</sup> A autora enumera diversas situações da primeira temporada da série que possuem sua contraparte real, sendo duas delas as mais interessantes: uma imagem de Frank reparando no corpo da jornalista Zoe Barnes (Kate Mara), no primeiro episódio, e a cerimônia de assinatura da reforma educacional pelo então Presidente Garrett Walker (Michel Gill), no sétimo. Ambas as cenas são extremamente similares a cenas reais: a primeira guarda similaridade com uma imagem em que os ex-presidentes Barack

<sup>13</sup> Willimon aqui recorre à expressão utilizada por Samuel Taylor Coleridge para caracterizar o acordo que se estabelece entre o leitor e a obra de ficção. Ver: COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia literaria*, 1817.

<sup>14</sup> Ver, por exemplo, as críticas de Alyssa Rosenberg: <https://thinkprogress.org/netflixs-house-of-cards-thinks-it-s-tough-but-it-goes-easy-on-washington-2513a8d3d6e/>; Seth Masket: [https://www.washingtonpost.com/news/monkey-cage/wp/2015/03/08/house-of-cards-is-the-worst-show-about-american-politics-ever/?noredirect=on&utm\\_term=.2c3e65628e41](https://www.washingtonpost.com/news/monkey-cage/wp/2015/03/08/house-of-cards-is-the-worst-show-about-american-politics-ever/?noredirect=on&utm_term=.2c3e65628e41); e Jon Altshul: <https://decider.com/2015/03/03/the-5-most-politically-implausible-developments-in-house-of-cards-season-3/>. Acessos em: 28 de setembro de 2020.

<sup>15</sup> Ver: <https://www.rollcall.com/news/house-of-cards-or-senate-of-cards>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>16</sup> <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/02/the-very-real-history-behind-the-crazy-politics-of-house-of-cards/273370/>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.



Obama e Nicolas Sarkozy parecem admirar o corpo da brasileira Mayara Tavares em 2009<sup>17</sup>; a segunda, com a imagem de John F. Kennedy assinando a lei de pagamento igualitário em 1963 (ver figuras 03 e 04). Esse uso de cenas passadas em cenas ficcionais proporciona essa familiarização do espectador da série com seu mundo diegético, além do fundamento da trama em procedimentos parlamentares existentes. O uso também antecipa a “futuraologia” da série na terceira temporada, onde o aperto de mão entre Underwood e Petrov precede em dois anos o aperto de mão entre Trump e Putin.



**Figura 03:** Usando cenas passadas em cenas ficcionais.

Fonte: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/02/the-very-real-history-behind-the-crazy-politics-of-house-of-cards/273370/>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.



**Figura 04:** Usando cenas passadas em cenas ficcionais.

Fonte: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/02/the-very-real-history-behind-the-crazy-politics-of-house-of-cards/273370/>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>17</sup> Ver: <https://www.theguardian.com/news/blog/2009/jul/10/obama-photograph-controversy>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.



Completando tais procedimentos de familiarização e reconhecimento, *House of Cards* transforma tópicos da discussão nacional americana em conteúdo diegético. De forma crescente ao longo das temporadas, a série transpõe sua conjuntura histórica para seu mundo ficcional na forma tanto de personagens e eventos quanto de temas que norteiam as temporadas. Primeiramente, a própria estrutura da série segue a cronologia eleitoral de sua produção: ela se inicia em 2013 com um presidente sendo empossado (no mesmo ano em que Barack Obama foi empossado para seu segundo mandato), passa por eleições legislativas na sua segunda temporada (também, no mesmo ano das eleições legislativas americanas de 2014), e retrata uma eleição presidencial entre sua quarta e quinta temporadas (novamente, espelhando a eleição presidencial em que Donald Trump concorreu em 2016 e foi empossado em 2017). Por mais que o seu formato de distribuição impossibilite uma simultaneidade destes eventos, já que cada temporada é lançada de uma vez em um dia e continua disponível no acervo da Netflix, a série ainda segue a cronologia do calendário político oficial dos Estados Unidos.

Além disso, ela retrata, dentro de seu mundo diegético, eventos políticos que ocorreram antes ou ao longo de sua produção: a ambiciosa reforma educacional do presidente Walker se assemelha, assim, com a reforma do sistema de saúde americano sancionada pelo presidente Barack Obama em 2010;<sup>18</sup> as tensões entre os Estados Unidos e a China em meio a uma troca de acusações de manipulação cambial e guerra comercial, estimuladas por Frank Underwood na segunda temporada, retratam as mesmas tensões que ocorrem entre os dois países desde meados da administração Obama;<sup>19</sup> e as tensões entre Underwood e Petrov na terceira temporada, um reflexo da relação tensa entre Obama e o presidente russo Vladimir Putin, após a anexação da Criméia pela Rússia.<sup>20</sup>

Inclusive, deve-se pontuar particularmente como o presidente russo ficcional Viktor Petrov é assemelhado ao (de fato) presidente russo Vladimir Putin, para além de suas iniciais. No terceiro episódio da terceira temporada, quando o personagem é apresentado pela primeira vez, é mencionada a sua propensão a demonstrações de virilidade, assim como Putin com suas montagens fotográficas sem camisa – Underwood, por exemplo, presenteia Petrov com uma prancha de surfe, pois o líder

<sup>18</sup> Ver: <https://www.govinfo.gov/app/details/PLAW-111publ148/PLAW-111publ148>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>19</sup> Apesar de Obama ter tido momentos de tensão com o presidente chinês Xi Jinping, elas parecem atualmente pouca coisa se compararmos à guerra comercial entre as duas nações após a eleição de Donald Trump. Ver: <https://www.theguardian.com/business/2009/jan/23/china-us-dollar-yuan>; <https://www.reuters.com/article/us-ukraine-crisis-obama/obama-russia-doesnt-make-anything-west-must-be-firm-with-china-idUSKBN0G30Q920140803>; <https://money.cnn.com/2018/07/06/news/economy/us-china-trade-war-tariffs/index.html>. Acessos em: 28 de setembro de 2020.

<sup>20</sup> Ver: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-26411969>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.



russo surfaria no Mar Negro. Os dois tiveram um histórico com a KGB – Putin de fato atuou como agente na Alemanha Oriental, Petrov teria sido soldado no Afeganistão. Compartilham também tendências autoritárias, com Putin eliminando sua oposição e invadindo a Ucrânia, Petrov sabotando a missão de paz da ONU e chantageando Frank. E, acima de tudo, o ator que interpreta Petrov, Lars Mikkelsen, é bastante similar a Putin, exceto por Mikkelsen ser 22 centímetros mais alto que o presidente russo (ver figura 05).<sup>21</sup>



**Figura 05:** As semelhanças entre Putin (à esquerda) e Petrov (à direita). Fonte:

[https://br.rbth.com/politica/2016/06/04/quem-disse-putin-ou-petrov-de-house-of-cards\\_599933](https://br.rbth.com/politica/2016/06/04/quem-disse-putin-ou-petrov-de-house-of-cards_599933). Acesso em: 28 de setembro de 2020.

Para coroar a comparação entre o Presidente russo ficcional e o real, neste episódio Underwood recepciona, em um jantar oficial homenageando Petrov, as integrantes do grupo de rock punk feminista *Pussy Riot* Nadezhda Tolokonnikova e Maria Alyokhina, junto com o marido de Tolokonnikova, Pyotr Verzilov. O grupo é conhecido crítico de Putin, inclusive as duas integrantes foram presas em 2012 após tocarem em uma catedral em Moscou.<sup>22</sup> Na série, elas também são críticas a Petrov, fazendo um discurso contra ele durante o jantar e saindo no meio do evento. Ao final do episódio, Frank faz um pronunciamento à imprensa americana criticando Petrov e

<sup>21</sup> Uma detalhada comparação entre Petrov e Putin se encontra em: <https://themoscowtimes.com/articles/putin-vs-petrov-fact-and-fiction-in-house-of-cards-44541>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>22</sup> Ver: <https://www.rt.com/news/pussy-riot-trial-896/>. Integrantes do grupo também foram presas após invadirem o jogo da final da Copa do Mundo de 2018, na mesma cidade: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/integrantes-do-grupo-pussy-riot-que-invadiram-campo-na-final-da-copa-sao-condenados-a-15-dias-de-prisao.ghtml>. Acesso em 28 de setembro de 2020.



louvando o *Pussy Riot*, e, em seguida, os créditos finais sobem enquanto um videoclipe de uma música do grupo passa ao fundo. Tal evidente similaridade entre o russo ficcional e o real, e a entrada em cena e exaltação de um grupo musical notoriamente crítico ao líder real deixam clara a posição política tomada aqui, jogando dúvida à afirmação de Willimon que sua obra “não possui agenda política alguma”.<sup>23</sup>

### “*House of Cards*” como agente político

Entretanto, não é apenas com a sua própria conjuntura nacional que *House of Cards* se relaciona, e nem é somente na chave da similaridade/representação que se dão aqui as relações entre o diegético e o extradiegético da série. A diegese da série, além de representar o ambiente extradiegético que a cerca, também o influencia, extrapolando inclusive o contexto sociopolítico que lhe dá sentido. Esse descolamento do universo diegético é particularmente observado na figura do protagonista da série, Frank Underwood, em parte devido a seu uso constante do aparte dramático, momento em que ele quebra a quarta parede e se dirige a seus espectadores.

Há uma condição liminar nestes apartes, por conta de sua forma épica (trazendo a primeiro plano a condição ficcional e narrativa do que vemos na tela) e função lírica (na medida em que é usado para desenvolver e aprofundar o ponto de vista do personagem). Se a função de seus apartes prende Underwood ao universo diegético, comentando a trama e apresentando os pensamentos íntimos do personagem, o uso de um recurso que momentaneamente quebra com o fluxo dramático abre espaço para a apropriação de Underwood como figura memética, sendo capaz de ser utilizado em contextos estranhos ao seu.<sup>24</sup> E, como veremos, essa apropriação não é negligenciada pela Netflix, que usa disso para a promoção da série e, juntamente, de sua marca.

Paolo Demuru, em artigo recente (2017), analisa justamente essa forma de apropriação do personagem de Frank no contexto político brasileiro, explorando a interdiscursividade entre seriados televisivos e o jornalismo político contemporâneo, e o quanto ela contribui para uma noção de “mundo real” (DEMURU, 2017: p. 100). A partir das abordagens greimasianas de Franciscu Sedda (2016) e Cristina Demaria (2015), e usando como estudo de caso a relação entre *House of Cards* e a cobertura jornalística da crise político-institucional que levou ao *impeachment* de Dilma Rousseff em 2016,

<sup>23</sup> Afirmação feita em outra entrevista no Paley Center for Media em Nova York, desta vez junto com o documentarista Ken Burns, realizada em 20 de maio de 2014. Esta entrevista também não se encontra disponível online, sendo possível de ser assistida somente na biblioteca do centro.

<sup>24</sup> Para uma maior discussão sobre a função dramática dos apartes na série, ver: GOZZI, Giancarlo Casellato. *As Vantagens da Amoralidade: Melodrama, comentário político e interação com o público em “House of Cards”*. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, capítulo 1.





Demuru demonstra como o universo do seriado teria se alastrado “nas tramas da vida política e do discurso jornalístico brasileiro [...] como um *frame* [DEMARIA, 2015]”, como “uma moldura e uma lente para a interpretação e a apreensão do atual cenário político do país” (DEMURU, 2017: p. 109). Bons exemplos seriam a já mencionada comparação entre Eduardo Cunha e Frank Underwood (citada no início do artigo), expressões como “*House of Cunha*”<sup>25</sup>, e diversas reportagens que comparam as semelhanças entre a série e a realidade brasileira.<sup>26</sup>

O tom cínico e supostamente desiludido da série casaria bem com a tônica do telejornalismo brasileiro sobre a crise do governo Dilma, que salvo raras exceções, pinta um cenário de terra arrasada desde o início das investigações da Operação Lava-Jato - e, como bem aponta Demuru, apresenta muitas vezes “uma das partes do jogo na contenda (a da ex-presidente e seu partido), como um sujeito movido exclusivamente pela cobiça e pela sede de poder” (DEMURU, 2017: p. 112). Um dos exemplos elencados pelo autor demonstra bem isso: uma “reportagem-resumo de 12 minutos” no *Jornal da GloboNews* de 31 de agosto de 2016, dia em que o Senado brasileiro sancionou o afastamento de Dilma Rousseff, após aprovação na Câmara dos Deputados meses antes (DEMURU, 2017: p. 110).<sup>27</sup>

O início da reportagem segue a estrutura de rever “a trama dos episódios anteriores”, como a de uma série televisiva. Essa estrutura é reafirmada com a vinheta de entrada logo depois, referindo-se a outra série da Netflix, *Stranger Things* (ver figura 06).<sup>28</sup> Ao longo da reportagem inteira, prevaleceriam também “citações e alusões aos arranjos narrativos e figurativos de *House of Cards*”, como nas cenas onde os edifícios monumentais de Brasília são mostrados em *time-lapse*, da mesma forma que na vinheta de abertura da série (DEMURU, 2017: p. 111). O discurso jornalístico brasileiro, portanto, teria para Demuru traduzido e absorvido “o mundo de *House of Cards* e, em geral, da ficção seriada da era Netflix”, levando à construção de uma “*realidade novelesca-serial*” criada e roteirizada pelo discurso jornalístico, apreendida e consumida pelo público (DEMURU, 2017: p. 112-3).

É importante ressaltar que não foi apenas o discurso dos grandes meios de comunicação brasileiros que absorveu elementos estéticos, recursos formais e temáticas do seriado americano. Houve também uma grande produção de memes por

<sup>25</sup> Ver: [https://istoe.com.br/352400\\_HOUSE+OF+CUNHA/](https://istoe.com.br/352400_HOUSE+OF+CUNHA/). Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>26</sup> Ver, por exemplo: <https://www.dn.pt/mundo/interior/as-semelhancas-entre-house-of-cards-e-a-politica-brasileira-5083894.html>; <https://www.cartacapital.com.br/politica/house-of-cards-e-a-politica-brasileira-667.html>. Acessos em: 28 de setembro de 2020.

<sup>27</sup> Assista em: <http://g1.globo.com/globo-news/jornal-globo-news/videos/t/videos/v/globonews-mostra-um-pouco-da-politica-no-brasil-nos-ultimos-meses/5274627/>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>28</sup> Série criada por Matt e Ross Duffer, lançada em julho de 2016 na Netflix, atualmente na sua terceira temporada.



parte de usuários brasileiros de redes sociais, utilizando “o enredo e os personagens da série para ironizar sobre as peripécias dos protagonistas da política nacional contadas pela mídia” (DEMURU, 2017: p. 113; ver, por exemplo, a figura 08).<sup>29</sup>

Também não passou despercebida pela Netflix essa absorção da série, que fez de sua estratégia de promoção da quarta temporada, lançada um mês antes da votação do *impeachment* na Câmara dos Deputados (portanto, no olho do furacão), uma “ancoragem ao contexto político-institucional local” (DEMURU, 2017: p. 109). Destaca-se o fato de a empresa ter encomendado, para revistas como *Veja* e a *Carta Capital* (ver figura 07) e jornais como *O Povo*, *Zero Hora* e *Gazeta do Povo*, uma “série de capas e reportagens fictícias [...] sobre a trajetória política de Frank Underwood e suas intenções em relação à política externa estadunidense”, publicadas em seus perfis nas redes sociais em 4 de março de 2016 (DEMURU, 2017: p. 109).



**Figura 06:** Diferentes formas de se apropriar de elementos narrativos e visuais da série para comentário da conjuntura nacional: via jornalismo institucional. Fonte: GloboNews

<sup>29</sup> Ver, nesse sentido, AQUINO BITTENCOURT, Maria Clara; GONZATTI, Christian. “House of memes: midiatização do ativismo e transformações no jornalismo a partir de uma (ciber)cultura pop”. In: *Revista Geminis*. São Carlos, v. 7, n. 1, p. 101-116, 2016.



Figura 07: Diferentes formas de se apropriar de elementos narrativos e visuais da série para comentário da conjuntura nacional: pelo marketing da própria distribuidora.

Fonte: Reprodução/Facebook.



Figura 08: Diferentes formas de se apropriar de elementos narrativos e visuais da série para comentário da conjuntura nacional: pela sátira por parte do internauta. Fonte: site KibeLoco.





Uma das estratégias mais interessantes e eficientes de promoção pela série, não analisada no artigo de Demuru, foi a realização de comentários de episódios específicos da conjuntura política brasileira em seus perfis nas redes sociais - em particular no Twitter, meio quase instantâneo de produção de comentário. Em 16 de março de 2016, dia em que o ex-juiz Sérgio Moro divulgou conversas privadas do ex-presidente Lula com a então presidenta Dilma Rousseff,<sup>30</sup> o perfil oficial da série no Twitter postou um *gif* de Frank Underwood rindo e a legenda, em inglês: “assistindo à cobertura jornalística brasileira de hoje”.<sup>31</sup>

O exemplo mais notório ocorreu no dia 17 de maio de 2017, quando foi revelado que o então CEO da JBS, Joesley Batista, havia gravado o presidente Michel Temer supostamente negociando o pagamento de propina para garantir o silêncio do ex-deputado Eduardo Cunha.<sup>32</sup> Na ocasião, o perfil oficial da série no Twitter escreveu: “Tá difícil competir.”<sup>33</sup> Em português, e publicando no meio da tarde quase que imediatamente após a divulgação da notícia (o *tweet* foi feito às 16:56 do dia 17), o perfil oficial da série comentava diretamente a ebulição política no Brasil, ressaltando o caráter quase ficcional dessas tramas reais.<sup>34</sup> O comentário levou *House of Cards* a figurar entre os tópicos mais comentados no Twitter brasileiro,<sup>35</sup> demonstrando a eficácia dessa forma de engajamento com o real – ainda mais considerando que o Brasil possui o terceiro maior número de assinantes do serviço de *streaming*, atrás dos EUA e do Reino Unido.<sup>36</sup>

Finalmente, na ocasião do lançamento da quinta temporada, no fim de maio de 2017, a empresa lançou no Facebook um vídeo com Michael Kelly, ator que faz Doug Stamper, o fiel escudeiro de Underwood, dizendo aos brasileiros que eles não sabem “de onde as pessoas podem tirar inspiração”, e que ficassem “atentos”.<sup>37</sup>

<sup>30</sup> <http://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2016/03/pf-libera-documento-que-mostra-ligacao-entre-lula-e-dilma.html>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>31</sup> Disponível em: <https://twitter.com/HouseofCards/status/710244596844986368/photo/1>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>32</sup> <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2017/05/dono-da-jbs-grava-conversa-com-michel-temer-diz-o-globo.html>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>33</sup> Disponível em: <https://twitter.com/houseofcards/status/864992970994368512>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>34</sup> O caráter surreal das reviravoltas políticas deste dia 17 levou a edição do dia do *Jornal Nacional* a marcar recorde de audiência, superando a das telefeições veiculadas no mesmo dia. Ver: <https://www.otvfoco.com.br/edicao-historica-do-jornal-nacional-tem-maior-audiencia-desde-2016-confirma-os-consolidados-desta-quinta-feira-180517/>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>35</sup> <https://jovemnerd.com.br/nerdbunker/twitter-oficial-de-house-of-cards-brinca-com-polemica-do-governo-brasileiro/>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>36</sup> Ver: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/02/1858978-brasil-e-o-sexto-mercado-de-tv-pela-internet.shtml>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>37</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/HouseofCardsBrasil/videos/1091128297687010/>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.



Percebe-se, dessa forma, que as interações entre *House of Cards* e a realidade política brasileira não são unidirecionais, mas são parte de um ambiente comunicacional onde andam lado a lado a apropriação do mundo da série pelo jornalismo brasileiro, a apropriação irônica pelo público geral por meio da produção de memes, e o comentário direto sobre a conjuntura brasileira pelos perfis oficiais da série.

### Considerações Finais

Nesse sentido, é importante ressaltar também que as relações entre *House of Cards* e realidades políticas externas à série não são isentas de tensão. A interação estimulada pela série, tanto com suas estratégias diegéticas de referência e comentário, quanto com sua estratégia extradiegética de promoção publicitária, pode também ter a contrapartida da série ter que inesperadamente se adequar a condições não antes esperadas. Isso fica claro no escândalo de abuso sexual envolvendo Kevin Spacey, ator que fez Frank Underwood, levando à sua demissão da série meses antes do lançamento de sua temporada final.

Em outubro de 2017, junto à avalanche de acusações de assédio sexual que vieram na esteira do escândalo em torno de Harvey Weinstein,<sup>38</sup> e que subsequentemente levaria ao movimento *Me Too*,<sup>39</sup> Spacey foi acusado de ter abusado sexualmente de um garoto de 14 anos em 1986.<sup>40</sup> Em menos de um mês, mais de vinte homens acusaram o ator de assédio ou abuso sexual, levando à sua saída da direção do Teatro Old Vic, em Londres; à paralisação das filmagens da sexta temporada de *House of Cards*; e à recusa da Netflix de trabalhar novamente com Spacey.<sup>41</sup> Em dezembro de 2017, foi anunciado que a série teria uma última temporada menor do que as anteriores (oito episódios, ao contrário dos costumeiros treze), e não contaria com Spacey no elenco.<sup>42</sup>

Se a eficácia das estratégias diegéticas de familiarização e reconhecimento de *House of Cards* fez com que comentaristas políticos comparassem o início da administração Trump com ações ficcionais de Frank Underwood, levando ao comentário de Robin Wright de que Trump “se inspirava neles”, aqui é a série que precisa correr atrás da mudança dos tempos. Ela é obrigada a alterar sua estrutura, retirando de cena

<sup>38</sup> Para mais sobre o caso Weinstein, veja: <https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html>; e <https://www.newyorker.com/news/news-desk/from-aggressive-overtures-to-sexual-assault-harvey-weinsteins-accusers-tell-their-stories>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>39</sup> Ver: <https://www.nbcnews.com/storyline/sexual-misconduct/metoo-hashtag-becomes-anti-sexual-harassment-assault-rallying-cry-n810986>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>40</sup> Ver: <https://www.buzzfeednews.com/article/adambvary/anthony-rapp-kevin-spacey-made-sexual-advance-when-i-was-14#.yqy0z9B6%5C>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>41</sup> A BBC fez uma completa linha do tempo do caso Spacey. Ver mais em: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-41884878>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>42</sup> Ver: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-42235302>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.



um personagem que organizava a trama não só por seu protagonismo, mas por seu uso de apartes (uso retomado pela personagem Claire Underwood, já antes da saída de Spacey, na quinta temporada), e também a demitir um ator cuja fama garantiu notoriedade e atenção midiática ao produto. De uma trama que trabalhava com as tensões dentro do casal Frank e Claire, a série se vê obrigada a matar Frank antes mesmo da sexta temporada começar, centrando o enredo em Claire Underwood. E é justamente o tema da representatividade política feminina que se torna um dos tópicos da temporada, com maior ênfase nas personagens mulheres e a criação de um gabinete presidencial formado somente por mulheres.<sup>43</sup> A capacidade “antecipatória” da série não a isentou de ter que se reinventar para se adequar a repentinas mudanças sociais.

No seu intuito de promover um comentário do ambiente político americano contemporâneo, *House of Cards* recorre a diversas estratégias diegéticas para assemelhar seu universo ficcional à realidade política dos Estados Unidos. Jornalistas e apresentadores de televisão contracenando com personagens da trama, o embasamento da trama em procedimentos parlamentares do Congresso americano, a coincidência com o calendário eleitoral dos Estados Unidos, e o uso de cenas passadas e eventos recentes como conteúdo diegético, todos estes elementos levam a uma familiarização do espectador com a trama da série, facilitando e aprofundando o comentário político irônico e desiludido promovido por *House of Cards*. Essa tentativa de aproximar ao máximo o enredo com a realidade política americana chega a apontar para uma capacidade “antecipatória” da série, facilitando comparações entre a mesma com eventos recentes, ao mesmo tempo em que a obriga a alterar em momentos o rumo da trama de formas inesperadas.

Essa interação entre a série ficcional e a realidade política americana a torna uma figura explicativa do contexto político que comenta, extrapola os limites nacionais dos Estados Unidos (em parte pelo próprio caráter transnacional e simultâneo de sua distribuição), sendo usada como moldura explicativa para realidades políticas diversas, como mostrado por Paolo Demuru no caso da crise política no Brasil. A capacidade “memética” da série não é ignorada pela mesma, que no Brasil fez da comparação entre série e contexto político nacional uma de suas principais estratégias de promoção.

Esse intenso uso de *House of Cards* para enunciar e compreender a crise política brasileira aponta também para outro fenômeno ainda não mencionado: a perda da telenovela brasileira como “o *locus* privilegiado de tramas contemporâneas” (HAMBURGER, 2005: p. 151). Entre os anos 1980 e 1990, as telenovelas nacionais

<sup>43</sup> Ver: <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/house-cards-final-season-claire-underwood-cabinet-twist-explained-1159290>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.



eram a principal moldura ficcional a partir do qual se era compreendida a realidade brasileira - como no caso emblemático da novela *Rei do Gado*<sup>44</sup>, cuja incorporação da “luta contemporânea pela reforma agrária” ganhou as capas, editoriais, e páginas políticas dos principais jornais diários (HAMBURGER, 2005: p. 135).

O uso de um título estadunidense por parte de jornalistas, internautas, e da própria produção da série para explicar e comentar a realidade política brasileira aponta para uma diminuição da importância desses títulos, que agora competem com séries americanas pelo repertório ficcional dos brasileiros. Elucubrações sobre as consequências sociais e políticas dessa competição, e aparente predominância de títulos estadunidenses, ultrapassam os objetivos desse artigo, contudo a centralidade de *House of Cards* no comentário da crise política em 2016 e 2017 parece apontar para uma hegemonia cultural americana ainda maior no ambiente atual de distribuição transnacional da ficção televisual.

#### Referências bibliográficas

AQUINO BITTENCOURT, Maria Clara; GONZATTI, Christian. “House of memes: mediação do ativismo e transformações no jornalismo a partir de uma (ciber)cultura pop”. In: *Revista Geminis*. São Carlos, v. 7, n. 1, p. 101-116, 2016.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia literaria*, 1817.

DEMARIA, Cristina. “Political Dramas e drammi della politica in tempi di crisi: House of Cards e dintorni”. In: *Between: Rivista dell’Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura*. Cagliari, v. 5, n. 10, p. 1-20, 2015.

DEMURU, Paolo. “Ficção seriada televisiva, jornalismo político e construção do real: hipóteses a partir de Greimas”. In: *Significação*. São Paulo: v. 44, n. 48, 2017, p. 98-117.

GOZZI, Giancarlo Casellato. *As Vantagens da Amoralidade: Melodrama, comentário político e interação com o público em “House of Cards”*. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

HAMBURGER, Esther Império. *O Brasil antenado: A sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

SEDDA, Franciscu. “La fatica della fatica. Interazioni mediali, questioni semiopolitiche”. In: *Intexto*. Porto Alegre, n. 37, p. 152-175, 2016.

Submetido em 14 de outubro de 2019 / Aceito em 19 de outubro de 2020.

<sup>44</sup> Escrita por Benedito Ruy Barbosa, foi ao ar na Rede Globo entre junho de 1996 e fevereiro de 1997, no horário nobre das oito.



## O que quer o cinema queer? Entrevista com Bruce LaBruce<sup>1</sup>

Baga de Bagaceira Souza Campos<sup>2</sup>  
Hanna Claudia Freitas Rodrigues<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Tradução do inglês para o português da entrevista feita por Baga de Bagaceira Souza Campos, Hanna Claudia Freitas Rodrigues e Lucas Ribeiro Laudano Nunes. Lucas Ribeiro Laudano Nunes é graduando em Direito na Universidade Estadual de Feira de Santana e atualmente exerce o cargo de estagiário do PROCON em Feira de Santana. Tradutor fluente em inglês.

<sup>2</sup> Doutorando pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Mídia e Formatos Narrativos – da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela UFRB. Integra o Grupo de Pesquisa Corpo e Cultura (CNPq/UFRB), desde 2014 na linha de pesquisa Corpo e Expressão. Membro do coletivo Aquenda de Diversidade Sexual e de Gênero. Performer e ativista *queer*.

<sup>3</sup> Doutoranda pelo programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduada em Direito pela Faculdade Social da Bahia. Mestra em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Mídia e Formatos Narrativos - da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Especializada em Filosofia Contemporânea pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Integrante do Núcleo Interdisciplinar de Estudo e Pesquisa em Filosofia (CNPq/NEF/UEFS), do Grupo de Estudos do Corpo na Filosofia e Psicanálise (GEFIP-UEFS) e do Grupo de Estudos em Ciência Política "Nenhuma rede é maior do que o mar: rede de sentidos, antagonismo e ontologia" (UEFS). É performer urbano-intervencionista e atua como arte-educadora no campo da Dança. Email: [hannafr@gmail.com](mailto:hannafr@gmail.com)





Bruce LaBruce, nascido em Southampton-Ontario, é um diretor de cinema *queer* canadense e que busca em sua poética fílmica à denúncia de questões consideradas *tabus* para a sociedade e que tratam não somente de gêneros e sexualidades dissidentes, mas abordam de forma contundente o fetichismo, o interstício arte-pornografia a partir do erotismo de corpos outros. Sua estética (considerada a-estética) desvela temas como violência, prostituição, masoquismo, *BDSM* (*bondage*, disciplina, dominação, submissão, etc.), a partir de uma poética que transcende o pornográfico ao embate político imagético.

Bom e metódico capricorniano, Bruce aderiu ao choque como forma de resgatar o que antes era considerado indecente ou inapropriado: o sexual e sensual prazer dos



corpos excitados em suas pluralidades – o plural do termo já plural se dá pela tentativa de descrever seu olhar crítico sobre a própria ideia de dissidência e transgressão, quando questiona, por exemplo, sobre o reducionismo que unifica os movimentos anarquistas, anti-capitalistas em suas expressões sexuais (há inúmeras correntes do feminismo ao invés de “o” feminismo, ou, há relações de poder das mais diversas entre minorias e suas práticas desobedientes).

Estamos de acordo com o que pensa Bruce sobre, por exemplo, a apropriação que fez o patriarcado gay, composto pela elite branca dos homens cis, do movimento libertário LGBTQIA+, que teve como força constituinte a subversão da sexualidade e do desejo em suas singulares possibilidades. Podemos pensar aqui sobre o que diz o autor Rancière, ao observar as “presenças sensíveis” (2012: p. 44) que as imagens projetadas pela obra sugerem como estetização da própria potência política. Assim, “Elementos visuais e textuais são tomados em conjunto, enlaçados uns aos outros nesse conceito.” (2012: p. 45) e que abrigam nossa descrição com o intuito de formular explicações sem uma forma definitiva, mas fazendo-as transpassar sua indiscernível forma, desejo e projeção não-convencionais.

Sua produção é marco do pornoterrorismo contemporâneo, justo por estrear corpos e desejos marginais ao modelo cis-heterossexual, e ao vendável mercado do prazer submisso que é a indústria pornográfica hegemônica, ainda que os corpos que utiliza em suas cenas correspondam a um lugar cis, branco e, de certo modo, também normativo. Essa congruência entre sexualidade, corpo e desejo se desmantela diante de propostas nocauteadoras de fronteiras. O explícito em suas obras mais soam como intragáveis verdades de uma liberdade sexual tida como abjeta, do que a assimilação caricata das fudas padrão, inventadas pela máquina pornográfica audiovisual. Judith Butler (2003), por exemplo, aponta como questões direcionadas ao sexo-gênero-desejo perpetuam como relacionalmente ligadas a um gênero que satisfaça uma sexualidade sempre como algo inato ao corpo e como única forma de desejo do indivíduo, quando, na verdade, aquilo que está fora dessas regras se põe a confrontar - e, portanto, a descredibilizar o empenho cis-heteronormativo nas formas das imagens.

Como cineasta, Bruce LaBruce produziu diversos filmes, entre longas, curtas, videoartes e *videoperformance*, com destaque para *Raspberry Reich* (2004), *The Misandriasts* (2017), *No Skin off My Ass* (1993), *Slam!* (1992), dentre outros. Bruce é ainda fotógrafo e escritor, e trabalha nas vertentes multifacetárias da produção cinematográfica *queer* um engajamento artístico que desnuda estranhamentos por uma desautomatização do desejo em seus sistemas binários aprisionados sob a forma do “normal”. Assim sendo, essa entrevista parte de desejos outros, de possibilidades de





estranhamento e apanhamento do que quer ou pretende o cinema *queer* nas suas mais variadas formas de questionar.



**Para começar, gostaríamos de saber quem é Bruce LaBruce?**

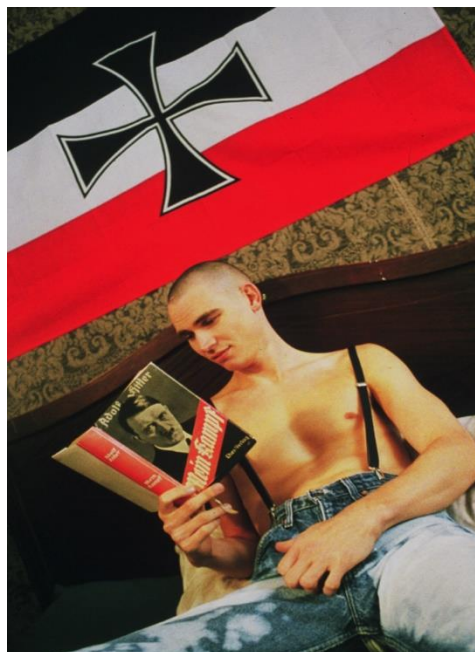
**Bruce LaBruce (BLB):** Essa é uma pergunta que venho me fazendo desde que o inventei! Bruce LaBruce é uma persona que eu criei nos anos 80 como espetáculo (no sentido situacionista da palavra), como uma peça de propaganda, como uma construção para sustentar o mundo para que as pessoas imitem, ofendam e adorem. (Isso foi, é claro, antes que todo mundo começasse a fazê-lo na *internet* e nas mídias sociais). Bruce LaBruce era meu nome de guerra, um pseudônimo adotado não apenas para aumentar o *glamour*, mas também para evitar a lei! (Meus fanzines, filmes e fotografias pornográficos eram rotineiramente parados na fronteira, confiscados pela alfândega, encaminhados pelos laboratórios à polícia, que rotulava meu trabalho como sedicioso, obsceno e criminoso). Bruce LaBruce era uma projeção - de minhas fantasias, de minha política radical, de meus desejos reprimidos - um fantasma que me possuía sob o disfarce de um pornógrafo que transa demais, bebedor, bicha vagabunda e agitador revolucionário.

**Em *A interpretação das culturas* (1973), o autor Clifford Geertz afirma que a cultura é uma teia de significados que o próprio homem teceu. Então, o que há de Bruce LaBruce nos seus filmes? Você teceu os seus próprios significados abordando suas mais íntimas experiências e projetando-as na tela?**

**BLB:** Eu não apenas projetei minhas experiências íntimas na tela, mas também as interpretei literalmente na tela! Muito antes de todos e suas mães começarem a atuar sexualmente em telas pequenas, na *internet* e nas mídias sociais, eu comecei a fazer pornografia ingênua, estrelando eu mesmo, projetada em telas públicas grandes. Eu agi em meus próprios filmes sexualmente explícitos porque 1) eu sabia que iria aparecer



para trabalhar e não podia pagar mais ninguém para fazê-lo, 2) nunca pedi a ninguém para fazer algo na tela que não faria eu mesmo, e 3) me libertar da minha própria repressão sexual. (Criado em uma fazenda nos anos setenta, fui incansavelmente vítima de *bullying* por minha aparência e manifestação homossexual, não saí do armário até estar na universidade e não perdi a virgindade até os 22 anos). Nem agora, nem nunca fui exibicionista sexual. Eu sou inibicionista. Meus filmes, mesmo os que eu pratiquei atos sexuais em mim mesmo, sempre foram SOBRE minhas inibições, SOBRE minha ambivalência em relação à pornografia, SOBRE meu constrangimento e ingenuidade em relação à sexualidade. No começo, nos anos oitenta, gravei ingenuamente cenas pornô para meu primeiro longa-metragem *No Skin Off My Ass*, sem pensar que acabaria alcançando uma audiência não apenas além do *underground*, mas também internacionalmente em festivais de cinema de alto nível. Tínhamos sido tão tímidos quanto a isso que vesti meu namorado como um *skinhead*, coloquei a câmera rolando a filmagem para que não houvesse ninguém operando, ninguém na sala exceto nós, e fiz a cena com um fantasma atrás da câmera! Também desenvolvi uma série de técnicas de distanciamento para tornar o público autoconsciente da maneira como assistia pornografia e de sua mecânica. Era um tipo de auto-imunidade do espetáculo da intimidade. Depois do meu terceiro longa-metragem, *Hustler White*, eu quase praticamente me aposentei da tela e me escondi atrás da câmera, mas meus filmes sempre permaneceram pessoais e íntimos. Só compartilho detalhes íntimos e autobiográficos quando mediados pela expressão cinematográfica. Meu núcleo, meu eu interior, permanece bastante particular. Não sou do tipo que compartilha demais - nem público - os detalhes pessoais da minha vida, por exemplo, nas mídias sociais. A maioria das pessoas perdeu a arte do mistério e o valor da subexposição. Todo mundo é emocionalmente promíscuo agora, reduzindo lutas e tragédias pessoais à alimentação diária de feed de notícias.



**Na sua vinda ao Brasil, em 2015, quais proximidades e distanciamentos pôde observar da produção de arte LGBTQIA+ no país? Podemos falar em um cinema *queer* brasileiro? A que ponto estaria ele emancipado de uma estética europeia, norte-americana, *hollywoodianesca*?**

**BLB:** Viajei para a América do Sul para exibir meus filmes muito antes de 2015. Mostrei meus filmes no Brasil e na Argentina nos anos 90. Mas acho problemático reunir a estética europeia e norte-americana/hollywoodiana. A estética cinematográfica europeia é muito diferente da dos EUA/Canadá, e na Europa existem muitos conjuntos diferentes de práticas estéticas. A estética da Espanha e de Portugal obviamente tem uma forte conexão com a estética sul-americana, problematizada pelo colonialismo. Minha estética a princípio tinha mais em comum com o *underground* e a vanguarda, uma prática de algumas maneiras que compartilha a estética universal além das fronteiras. Mas direi que sinto uma afinidade particular com as culturas latino-americanas, e meus filmes parecem ser apreciados pelo público latino-americano, especialmente, mas não



exclusivamente, pelos *queer* latino-americanos. Além da sexualidade mais aberta e franca da cultura, também me sinto atraído pela estética e política dos movimentos de esquerda revolucionários. (A propósito, eu fui casado com um cubano por 12 anos, um homem incrível que viveu a revolução cubana e me ensinou muitas coisas - ele também era um padre de *santeria*!). Em termos *queer*, muitas vezes me vejo convidado por festivais e organizações LGBTQI que são mais nascentes e emergentes em termos de direitos e liberdades sexuais e civis, para que haja sempre um espírito revolucionário presente. Recentemente, viajei para festivais *queer* na Colômbia, Peru e Chile, e foi muito revigorante e inspirador observar o espírito revolucionário *queer* em ação, ainda mais *underground*, militante e subversivo! Nos EUA e no Canadá, a assimilação gay reprimiu amplamente o verdadeiro impulso da estética e política sexualmente revolucionárias da era da Libertação Gay. Suas raízes radicais marxistas, anticapitalistas foram totalmente sublimadas na busca de normalidade, aceitação e tolerância. Em um ambiente mais revolucionário, como nas cenas *queer* sul-americanas e em seu cinema, considero o estilo e a estética mais essenciais, mais imaginativos e mais integrados de maneira vital ao ativismo político.

**Seus filmes retratam os conflitos e dilemas do universo gay [*queer*], abordando sensualidade, desejo, *voyeurismo* etc. Como você definiria a estética de suas produções? Você acredita, por exemplo, que o caminho da revolução é o que apresenta em *The Raspberry Reich* (2004) e depois reafirma com *The Misandrists* (2017)?**

**BLB:** Como um jovem *punk*, sempre fui fascinado por aquelas pessoas que agiam violentamente contra as normas, costumes e convenções da sociedade, sejam *skinheads*, *serial killers*, revolucionários políticos, pequenos criminosos ou profissionais do sexo e pornógrafos. Meus filmes são, de certo modo, um compêndio de fixações e fetichizações dessas figuras. A imagem do *skinhead*, a cabeça raspada, em si mesma, é uma repreensão da sociedade convencional, percorre meu trabalho, de uma forma altamente estética e fetichizada. O mesmo vale para insurgentes políticos e revolucionários, traficantes e estrelas pornô. Seguindo minha sugestão de um dos mestres, Jean Genet, sempre apoio MOMENTOS revolucionários na história e na cultura, mas os abandono quando se tornam cooptados, assimilados ou institucionalizados. Seguindo minha sugestão de outro mestre, Pasolini, tento abraçar todas as ambivalências, paradoxos e contradições inerentes à interseção de, por exemplo, espiritualidade e carnalidade, ou prática religiosa e política revolucionária de esquerda (no caso de Pasolini, um abraço simultâneo ao catolicismo e marxismo), ou mesmo homossexualidade e fascismo. Somente o homossexual é capaz de sustentar





essas dialéticas aparentemente irreconciliáveis. Meus filmes são movidos tanto pelo desejo quanto pelo romantismo, e também pela crença de que energia criativa e sexual são uma única e mesma coisa. Um dos meus motivos recorrentes é a interseção entre êxtase religioso e sexual. Eu também acredito que todo fetiche sexual é uma expressão de reverência e devoção espiritual. Para mim, todos os pornógrafos são artistas, e todos os homossexuais são criminosos e revolucionários, isto é, em um mundo ideal! Como um romântico sem esperança (e, estranhamente, como um otimista!), me reconciliei com o fato de que todas as revoluções estão fadadas ao fracasso. Mas quando uma revolução falha, sempre há outra para substituir.





**Com a ideia de “família tradicional” e de uma sociedade cada vez mais pautada no conservadorismo, quais mudanças sociais, ao seu ver, são promovidas diante das temáticas que aborda? E como você avalia os impactos dessa narrativa no contexto social atual de políticas anti-democráticas, anti-minorias?**

**BLB:** Meu amigo e professor, o falecido Robin Wood, um crítico de cinema gay / marxista / feminista de renome internacional, que me orientou na universidade, tinha uma regra de ouro: questione a autoridade! (Incluindo a dele!). Isso implicava questionar convenções sociais, estéticas e formais, incluindo, é claro, as cinematográficas! Minha política permaneceu essencialmente a mesma - é a cultura que ele mudou, que se tornou exponencialmente mais conservadora nesses tempos de regressão, o que, em minha opinião, torna meu trabalho ainda mais relevante e necessário. Infelizmente, o mesmo pode ser dito da maioria das subculturas, especialmente os gays, que não estão mais interessados em nenhum tipo de revolução, sexual ou não, apenas em reforma, capitulação e repressão excedente! (Não há mais consciência de classe, em grande parte porque de fato, não existem mais classes!). Meus filmes sempre vão de encontro à sociedade, que é uma expressão do direito e privilégio inerentes ao homossexual, agora tão casualmente gasto por tantos. Nos meus filmes posteriores, as convenções da cultura são completamente questionadas. Em *Gerontophilia*, o fetiche sexual por idosos evidenciado pelo personagem adolescente, Lake, rompe toda uma série de convenções e suposições. Seu relacionamento desafia uma variedade de tabus, incluindo sexo e amor inter-raciais e entre gerações diferentes, além de questionar o que constitui ideais de beleza e atratividade sexual. Sua namorada o considera um revolucionário sexual e um santo, outra aparente contradição facilmente reconciliada em meus filmes. Em *The Misandrists*, a célula separatista lésbica radical se retirou completamente das restrições da sociedade, se isolando em uma família onde o amor livre e o poliamor sexual de Sappho são incentivados. Mas mesmo nesses microcosmos utópicos persistem hierarquias e tendências autoritárias. Dois outros temas que se repetem ao longo do meu trabalho: os professores ou líderes que não praticam o que pregam e os oprimidos se tornando os opressores! No meu novo filme, ainda a ser lançado, *Saint-Narcisse*, um dos gêmeos da história foi criado em um mosteiro masculino, igualmente removido das normas da sociedade (os monges todos têm cabeças raspadas - *skinheads!*). Mas os tabus sexuais quebrados levam a uma realidade muito sombria, persistente na Igreja Católica. Por fim, o filme trata de quebrar um dos tabus sociais mais básicos: o incesto. (Ou, neste caso, incesto gêmeo!). Então, como você pode ver, não faltam temas que subvertem o *status quo!*



A singularidade do cinema *queer*, especificamente aquele produzido por você, irrompe como produção outra de sentido e de imaginário daquilo que o audiovisual elucubra ser o desejo, o prazer, a liberdade sexual. Sabemos ser a sua poética um afronte nas disputas semióticas e narrativas do movimento gay e feminista em sua expressão anarco-sexual, principalmente quando, mesmo se utilizando de elementos consolidados pelo gênero pornográfico - como a explicitação sexual, a ultrarrealidade da cena, o ato nu e cru sem pudores - ultrapassa o logotipo hegemônico e plastificado do mercado de imagens pornográficas. Mesmo sabendo ser a genialidade e originalidade propriedades indigestas, nossos questionamentos são: como tornar acessíveis imagens e debates tidos como intragáveis? Como acessar um público, para além dos LGBTQIA+, já cooptado pela docilização massiva do gosto sexual normativo? Como uma estética do choque negocia e deságua nas classes subalternizadas, sendo ela essencialmente insubmissa?

**BLB:** Já me disseram várias vezes no passado que tenho uma má reputação na indústria pornô, o que me encanta sem fim! Essa honra deriva do fato de eu também questionar as convenções da pornografia em si, que, embora “expressem um princípio inerentemente hostil aos regulamentos da sociedade”, como declara a Big Mother em *The Misandrists*, podem ser extremamente problemáticas em termos de política sexual e de gênero. A pornografia é uma busca criativa, e considero todos os pornógrafos como artistas, bons ou ruins, mas também é um espaço lúdico escuro e perigoso, no qual fantasias estranhas e politicamente incorretas, geralmente envolvendo estupro, fetiches raciais e extrema objetificação, dominação e submissão, são comuns. Também pode ser um meio muito convencional em termos estéticos e formais. Portanto, embora eu considere as estrelas da pornografia e as trabalhadoras do comércio sexual entre os últimos radicais sexuais da política e estética da era da libertação, a “autoridade” da indústria ainda deve ser questionada e contestada. À medida que as culturas autoritárias se tornam ascendentes no mundo, a imaginação pornográfica reflete essas tendências em termos de fetiche e extremismo sexual, um fenômeno que sempre me intrigou. Com o advento da pornografia alternativa e mais independente, democratizada pelo fácil acesso à tecnologia de vídeo e distribuição através da mídia social, as convenções sexuais dentro e fora da indústria da pornografia se tornam menos monolíticas e padronizadas. Meu trabalho tem sido muitas vezes levar as imagens sexuais e pornográficas a extremos, mas de alguma forma ainda mantendo um certo humanismo, romantismo ou mesmo senso de humor, além de uma dimensão poética e estética. Tudo isso contribui para uma certa acessibilidade que meus filmes parecem ter, passando para diferentes “eleitorados”. Meus filmes *Hustler White* e *Skin Flick* contêm cenas de





estupro coletivo com carga racial, mas são apresentadas em uma complexa matriz de convenções e fantasias pornográficas, crítica política, ironia e estética de vanguarda. O objetivo de fazer cinema de choque, no entanto, é ser, ao mesmo tempo, digerível e acessível - provocar, mas também excitar, assustar, incitar e divertir. Também acredito firmemente no valor do choque e no choque por si só, como um meio de sacudir as pessoas de sua complacência e segurança. Fiz intervenções no território de filmes de gênero / terror / gore com *Otto*, *L.A. Zombie* e *The Misandrists*, a fim de alcançar públicos alternativos e não gays, e os orçamentos dos meus filmes continuam a crescer. Então, eu quero estar acessível, mas ainda uso estratégias e imagens mais consistentes com práticas experimentais e de vanguarda, que também são essenciais.





**Quais as referências que você carrega em sua produção fílmica? Poderia nos contar um pouco sobre o processo de pesquisa, concepção teórico-filosófica, inspirações artísticas, produção e execução de suas obras e como você vê os seus feitos e processos contribuindo para o campo teórico, analítico e, sobretudo, político de atuação?**

**BLB:** Como alguém que frequentou a universidade nos anos oitenta durante o auge do pensamento e da semiótica pós-moderna e pós-estruturalista - embora meus principais mentores defendessem a política mais fundamentada em intervenções sociais e políticas diretas - talvez tenha inevitavelmente cultivado uma estética hiper-referencial e pós-moderna que é tanto influenciada por Barthes, Metz e Wollen quanto Marcuse, Brecht e Robin Wood. Meus filmes são caracterizados por várias estratégias de técnicas de *détournement*, bricolagem e distanciação. Meus filmes muitas vezes tornam os espectadores autoconscientes sobre seu próprio voyeurismo, ou sobre o modo como consomem pornografia, sobre seu olhar ou sua subjetividade potencialmente problemática em relação ao objeto de desejo e de sua própria cumplicidade. Meus primeiros curtas-metragens e longas-metragens eram meio *ad hoc*, filmavam meus amigos espontaneamente ou filmavam coisas na TV, usando imagens encontradas, etc. Então eu modelava narrativas fragmentadas na edição, criando histórias onde não havia, adicionando música e narração fora de sincronia para moldar minhas dissertações. Eu mostrei meus primeiros trabalhos com super 8 em clubes *underground* e bares gays alternativos e espaços de arte, usando um projetor super 8 com o som tocando separadamente em fita cassete. (O som começaria em um ponto ligeiramente diferente para cada projeção, alterando sutilmente a experiência e criando significados diferentes). É claro que esses locais eram geralmente estranhos e políticos em sua programação, e considerei meu uso da pornografia gay como um gesto político e de provocação (Eu sempre me considerei mais um agitador e provocador do que um intelectual ou ativista). Também mostrei trabalhos *queer* em locais *punks* para desafiar a convencionalidade sexual de certos *punks* e *skinheads*, movimentos que poderiam ser bastante sexistas e homofóbicos. Esse método de filmagem permaneceu comigo ao longo da minha carreira. Criar novos significados na edição através de justaposições estranhas e moldar a narrativa na edição ainda é central para o meu processo. Eu ainda faço também mais filmes experimentais e pornográficos, além de filmes narrativos mais convencionais. E uma estratégia final que continuo a usar é o *queering* dos textos - roubando cenas, diálogos e músicas de outros filmes, para trazer à tona o subtexto homossexual latente ou para corrompê-los e recuperá-los como novos textos *queer* radicais. Meu primeiro longa-metragem, *No Skin Off My Ass*, por exemplo, foi um *remake* de *That Cold Day in the Park*, de Robert Altman, um filme que desconstruiu o original,





escrito por um autor gay, Richard Miles, reduzindo os aspectos homossexuais e de acampamento ao subtexto vago. Minha versão reviveu os elementos homossexuais e de campo do romance, transpondo-os para uma narrativa *queer punk*, envolvendo a relação de amor entre um *skinhead* neo-nazista e um cabeleireiro gay! (Em uma exibição em Los Angeles, Richard Miles me assinou uma cópia de seu romance com a inscrição “você acertou”, mas devo confessar que também amo a versão Altman!).



Se estamos falando de narrativas e disputas no campo das imagens em movimento que denunciam a hegemonia, não só do modelo normativo sexual e relacional, mas também do próprio movimento revolucionário dissidente, seus filmes são pensados pelo viés político de representatividade? Como você analisa a minuciosa nuance entre a necessidade da representação como uma democratização estética e a representação como artifício contraditório ao caráter experimental que renuncia o corpo axiomatizado em demarcações fixas?



**BLB:** Não sei se entendi a pergunta. Como já observei em outros lugares, considero-me um acadêmico em recuperação. Embora eu tenha completado o mestrado em Teoria Cinematográfica e Pensamento Social e Político no final dos anos 80, fiquei completamente alienado e desencantado com a academia, em grande parte porque encontrei muitos acadêmicos que criticaram configurações sociais, econômicas e sexuais, como família nuclear, monogamia, capitalismo, heteronormatividade, entre outros - mas depois não praticavam o que pregavam em suas vidas diárias. Dito isto, farei uma rachadura na sua pergunta, embora minha compreensão do jargão acadêmico de alto nível esteja enferrujada na melhor das hipóteses! (Talvez a tradução também seja um pouco complicada.) Acho que o que você está perguntando é como meus filmes sustentam uma crítica não apenas da ordem dominante e de seu sistema de convenções - sociais, sexuais, estéticas, formais - mas também de forma crítica simultânea dos movimentos radicais e da alteridade que se opõe a essas convenções opressivas. Certamente, meus filmes sempre desafiaram a política de identidade - por exemplo, definir papéis sexuais e gênero não como algo fixo e imutável, mas sim algo mais fluido e flexível. Mas a política de identidade à esquerda se tornou tão tóxica, dogmática, doutrinária e divisiva que o discurso aberto e o pensamento dialético se tornaram difíceis, se não impossíveis. O problema do autoritarismo ascendente e do ativismo político de extrema-direita à direita - vamos chamá-lo de neofascismo - foi respondido pelo problema da política de identidade intransigente, correção política e policiamento moral - o policiamento da linguagem e do desejo - à esquerda - vamos chamar de neo-stalinismo. Deixe-me dar alguns exemplos de como meu trabalho abordou esse dilema. No meu filme pornô neonazista, *Skin Flick* (a versão *hardcore* é chamada *Skin Gang*), um grupo de neonazistas de extrema-direita invade a casa de um casal burguês inter-racial gay (um preto, um branco) e os aterroriza sexualmente. Somente a descrição do enredo desafia automaticamente todos os tipos de noções de correção política e representação em geral, especialmente quando você considera que também é um filme pornô! A representação do casal inter-racial parece, a princípio, perfeita e politicamente progressista do lado de fora, mas, sob uma inspeção mais minuciosa, é profundamente falha. O relacionamento entre eles é inautêntico, caracterizado por mentiras e enganos. Seu apartamento é repleto de representações de diversidade cultural - arte africana, sushi, livros de mesa do Mapplethorpe -, mas eles meramente indicam um ato de apropriação cultural, significativamente vazios de diversidade e alteridade, fetiches e totens pós-coloniais. O casal assume os papéis gays convencionais de cima a baixo, mas realiza "homonormatividade" como um simulacro de normalidade heterossexual, como é a predileção do homossexual assimilado, fingindo ser monogâmico, mas



fazendo sexo com outros homens nas costas um do outro. Por outro lado, os *skinheads* neonazistas são retratados como autênticos rapazes da classe trabalhadora, mais honestos e diretos, leais um ao outro e sexualmente fluidos. Um deles tem uma namorada, mas ela também é fodida por seus companheiros *skinheads*. Eles também são sexualmente livres um com o outro, mas não se identificam como homossexuais. Mas ainda são bandidos e racistas violentos. Essa representação politicamente incorreta deixa o espectador desconfortável, dividindo ou interrompendo qualquer identificação fácil com os personagens e colocando em questão suposições sobre raça, classe e gênero. O estupro coletivo do membro negro do casal gay complica infinitamente a situação, aumentando as questões de equação das fantasias de estupro baseado na raça e sua representação no pornô, noções políticas e sexuais de dominação e submissão inscritas política e sexualmente, a problemática relação histórica entre homossexualidade e fascismo, etc. Da mesma forma, nos meus filmes *The Raspberry Reich* e *The Misandrists*, o espectador é incentivado a se identificar com a política dos revolucionários/terroristas de extrema-esquerda, mas os filmes também funcionam como uma crítica de certos aspectos de extremismo esquerdista. Os filmes conseguem apoiar e abraçar simultaneamente as crenças anticapitalistas e sexualmente revolucionárias dos extremistas e (acho que afetosamente) apontar todas as suas contradições e paradoxos. Não há divisão simplista em meus filmes entre esquerda e direita; de fato, em suas encarnações mais extremas, eles se tornam um e o mesmo! Também não há uma divisão fácil entre gêneros ou papéis sexuais. Estou mais interessado na arbitrariedade, ambivalências e paradoxos inerentes a essas identidades. Eu nem me identifico mais com a esquerda, preferindo me referir a mim como um “pragmatista radical”. É por isso que sou considerado um “gay ruim”. Não tenho certeza se isso responde à sua pergunta!





Estariam as produções cinematográficas e midiáticas, no geral, fomentando o cinema *queer* ou você percebe uma apropriação das pautas emergentes pelas grandes mídias? Até que ponto a adesão das produções independentes e alternativas aos financiamentos e grandes centros da indústria audiovisual nos tem sido úteis? Estamos avançando o debate ao alcançar grupos sociais, antes inacessíveis, ou estamos apenas alugando a nossa luta por igualdade e liberdade para que nossos algozes com ela lucrem?

**BLB:** Sempre houve um debate sobre a eficácia de combater o estabelecimento e as instituições patriarcais de fora do sistema ou de dentro. Como pragmático radical, digo por que não fazer as duas coisas? Faço meus filmes *queer* experimentais e filmes pornográficos independentes como uma maneira de me expressar livremente fora das restrições da produção convencional e dos modos capitalistas de produção, distribuição e exibição, mas também faço filmes com orçamento um pouco maior, que operam melhor dentro desses modos de produção, usando métodos mais convencionais de elenco, estilo de câmera, técnicas narrativas e intervenções em gêneros populares. Atualmente, um cineasta deve ser ágil e aberto a uma variedade de proposições e plataformas. Mas há risco na ideia de fazer “um filme para mim, um filme para eles”, como algumas pessoas descrevem. Se você acha que pode mudar o sistema por dentro, está doido. Você terá sorte se conseguir a mais suave das reformas. Mas cuidado: uma vez que você faz parte do sistema, geralmente não há uma saída fácil!





**Bruce, sobre o cenário atual de confinamento a que estamos submetidos - pelo menos a parcela que pode recorrer a este direito e que, no caso brasileiro, é ainda uma minoria quantitativa - por conta da crise mundial provocada pelo COVID-19, nos atravessa o questionamento: a que caminhos esses novos modos de relação virtualizados, esse isolamento espetacularizado, essa libido projetada em *likes*, esse desejo acorpóreo podem nos levar? Estamos neste momento de voraz solidão salvos pela conexão wi-fi, ou ela, ao contrário, nos desconecta de um desejo imanente de uma corporalidade já fragmentada? O que o sexual, enquanto força criativa, potência emancipatória, tem a nos ensinar neste brochante momento de crise sanitária, econômica, política e (a mais irreversível delas) existencial?**

**BLB:** A pandemia atual e o isolamento que ela gerou podem ser vistos, simbólica ou literalmente, como a materialização de uma neurose que vem desenvolvendo há algum tempo, quase como uma realização bizarra de desejos, algo dormente que começou com o surgimento da tecnologia. O isolamento e a alienação do corpo já começaram com a tecnologia, os computadores, a ascensão das mídias sociais, a sobredeterminação do setor de entretenimento, a preponderância da mídia, os ciclos de notícias de vinte e quatro horas, a onipresença da TV a cabo, o vício na televisão, compulsão, overdose de entretenimento corporativo, videogame, realidade virtual, etc. A ideia do corpo está desaparecendo, atrofiando. As novas gerações não são voltadas para contato físico, empatia ou até amor. O narcisismo se tornou a consciência padrão. O corpo masculino gay é inflado, inflado, exagerado, uma formação de reação contra seu desaparecimento final. O desejo é cada vez mais projetado em partes do corpo, um fetiche pelo corpo exagerado, a bunda, pós-humano, desprendido do apego emocional. O desejo sexual agora é esquizofrênico. Por um lado, há uma extrema indulgência na identidade, os impulsos sexuais primordiais, a explosão da pornografia e, especialmente, da pornografia pessoal - as pessoas postam fotos nuas on-line, compartilham fotos de pênis, a exposição das bundas, vídeos para se masturbar, *Chaturbate*, *Onlyfans*. Por outro lado, há um novo puritanismo sexual, uma reação contra a pornografia, o policiamento e a vergonha do desejo, propriedade e paranoia sobre o contato corporal, o medo de ser rotulado como um perverso, mesmo por olhar para alguém, o que é considerado inadequado e de maneira sexualizada. De um lado, vemos celebridades e ícones da moda adotando como padrão o estilo da prostituta ou *stripper* de rua e, do outro, há um retorno aos valores familiares conservadores da monogamia e da santidade religiosa (pense em Beyoncé e J-Lo, as novas modelos sexualmente conservadoras). No mundo gay, vemos o surgimento de orgias sexuais, sexo químico por um lado, e o movimento assimilacionista e conservador em direção à monogamia e





instituições conservadoras, como igreja, casamento, forças armadas e patriotismo por outro. Mas o desejo primordial que envolve todos agora é o narcisismo. O desejo já foi uma experiência comunitária - pornografia e filmes em geral se comunicavam, a emoção cinética, o vínculo de compartilhar a experiência sexual. Mas as telas de cinema se tornaram cada vez menores, finalmente reduzidas ao *smartphone*, um desejo completamente onanista e auto-absorvido. É um retorno ao estado infantil, o útero, um “espaço seguro”, distanciado do mundo corporal. Sartre disse uma vez: “o inferno são os outros”. Agora o inferno é você mesmo.

### Referências

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

GEERTZ, Clifford. *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books, 1973.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

### Filmografia

SLAM! Direção: Bruce LaBruce. Jürgen Brüning Filmproduktion: Berlin. col., son., 1992.

GERONTOPHILIA. Direção: Bruce LaBruce e produção: Daniel Cox. Canadá. Son., col., 82 min. 2013.

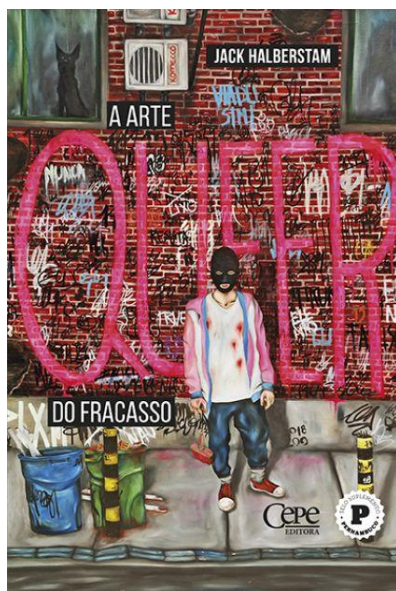
THE Misandrists. Direção: Bruce LaBruce. Berlin. col., son., 91 min. 2017.

THE Skin off my ass. Direção: Bruce LaBruce. Canadá. col., son., 73 min. 1993.

HUSTLER White. Direção: Bruce LaBruce e Rick Castro. USA. col., son., 79 min. 1996.

THE Raspberry Reich. Direção: Bruce LaBruce. Alemanha/Canadá. col., son., 90 min. 2004.

SKIN Flick / Skin Gang. Direção: Bruce LaBruce. Great Britain. col., son., 67 min. 1999.

Resenha de *A arte queer do fracasso*, de Jack HalberstamAdriana Azevedo<sup>1</sup>

Resenha

Halberstam, Jack. *A arte queer do fracasso*. Trad.  
Bhuvi Libanio. Cepe Editora, 2020, 258 p.

<sup>1</sup> Doutora pelo Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), com passagem pela Université de Lille 3 sob orientação de Marie-Hélène Sam Bourcier, e pesquisadora de pós-doutorado FAPERJ/PUC-Rio. Foi uma das idealizadoras do evento cultural Isoporzinho das Sapatão (RJ) e do livro *Que o dedo atravesse a cidade, que o dedo perfure os matadouros* (2018). Atualmente, está à frente do projeto de comunicação digital @escutafeminista e é uma das criadoras e editoras da editora independente Filipa, dedicada à publicação de contos, poemas e ensaios de pessoas LGBTQI+.  
Email: [adrianapfa3@gmail.com](mailto:adrianapfa3@gmail.com)



Em 2020, a Companhia Editora de Pernambuco (Cepe editora) nos ofertou a tradução de *A arte queer do fracasso*, de Jack Halberstam, um marco nos estudos queer, quase dez anos depois do lançamento do original, em inglês (*The Queer Art of Failure* Duke University Press; edição de 12 agosto 2011 – de quando Halberstam ainda assinava como Judith Halberstam). Por conta das conturbações e das crises que atravessamos, infelizmente, o livro não fez tanto barulho quanto deveria, já que o autor precisou cancelar sua visita ao Brasil e os debates que aconteceriam em livrarias, como a Blooks, do Rio de Janeiro, em decorrência da pandemia do Covid-19. O livro, no entanto, se manifesta como uma leitura necessária e incontornável no campo da teoria *queer* e feminismos.

*A arte queer do fracasso* é, conforme a descrição do próprio autor em sua introdução, “um passeio fora do confinamento do saber convencional e dentro de territórios não regulamentados do fracasso, da perda e do ‘inadequar-se’, [que] precisa fazer um longo desvio para evitar disciplinas e caminhos habituais do pensamento” (Halberstam, 2020: 28). É uma construção de um pensamento que parte da perda como potência, e do fracasso como lugar constitutivo e frutífero, através de uma perspectiva que se esquia do otimismo neoliberal - que se manifesta em “positivismos tóxicos” na cultura contemporânea -, e da chamada “alta teoria”. O campo metodológico do autor é uma via alternativa, a chamada “baixa” teoria, inspirada no pensamento de Stuart Hall, que parte da cultura popular, dos desenhos animados da Pixar, de filmes desviantes, de conceitos não-canônicos, para situar o leitor em um campo de saber de fracassados e inadaptáveis.

Nos primeiros três capítulos, o autor se atém ao conceito de fracasso que quer abordar, mas não sem antes atravessar o que há de disruptivo na negatividade do fracasso, sem medo de se afundar nas emoções difíceis, nas perdas, num lugar sombrio. O fracasso como um lugar negativo, mas em sua importância vital. O seu interesse é em como esses lugares que são considerados impotentes – em sua possibilidade ambígua –, a uma lógica ocidental e ao heterocapitalismo, podem ser territórios conceituais e de vida que nos endereçam a possibilidades de saber insubmissas ao campo hegemônico do pensamento. No capítulo 4, Halberstam aborda as relações entre masoquismo, passividade e feminilidade como lugares não ativos e que possuem estreita relação com esse lugar não-produtivo, que reverte a lógica neoliberal de constituição da vida. No capítulo 5 é abordada a forma como gays e lésbicas podem colaborar com regimes políticos conservadores, dando o exemplo de Radclyffe Hall e outras mulheres masculinas que apoiavam movimentos fascistas na Inglaterra e eram abertamente antissemitas. No sexto e último capítulo, ele explora filmes de animação e as suas narrativas de fuga da lógica heteropatriarcal e especista, com enfoque especial em O



*fantástico senhor raposo* (2009), animação de Wes Anderson, como exemplo de animações *queer*, onde personagens têm filhos efeminados, rabos destacáveis, e sinalizam “a importância de simplesmente sobreviver para todas as almas selvagens que os fazendeiros, os professores, os pregadores e os políticos gostariam de enterrar vivas” (Halberstam, 2020: 244).

Halberstam nos ensina, em *A arte queer do fracasso*, a ativarmos o nosso desejo básico de vivermos a vida de outra forma. Partindo da baixa teoria e de um mapeamento de formas de pensamento e de fazer teóricos que fujam à hegemonia (como na criativa análise do desenho animado Bob Esponja que abre o livro), ele encena em seu texto o que José Esteban Muñoz chamou de “utopias concretas” em seu livro *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, de 2009. As vidas *queer* têm a potência de construir outros mundos por se recusarem a formas de sucesso que são reconhecidas a maturidade, como acúmulo de riqueza e capacidade reprodutiva. O campo das animações infantis é um campo de pensamento para o autor por ele reconhecer a infância como um resgate de uma vida anárquica e indisciplinada, que precede à vida adulta de disciplina e controle.

De forma pertinentemente crítica, ele nos provoca enquanto reflete acerca do “pensamento positivo” – modo de vida amplamente vendido contemporaneamente através das redes sociais – como uma “ilusão em massa” norte-americana. O pensamento positivo seria uma forma de reconhecer apenas o sucesso como uma forma de vida de pessoas boas, e o fracasso como consequência de um comportamento desordenado e, por isso, ruim e digno de vidas que saíram do eixo da humanidade. A partir daí, o fracasso se torna um local de possibilidade para “um novo tipo de otimismo” que, segundo o autor, não seria

um otimismo que depende do pensamento positivo como mecanismo explicativo da ordem social, nem um que insiste no lado bom a todo custo; em vez disso, esse é um raio de sol singelo que produz sombra e luz em iguais medidas e que sabe que o significado de um depende do significado do outro. (Halberstam, 2020: 25)

Halberstam inicia seu livro se perguntando qual é a saída para o dualismo entre uma resignação cínica e o otimismo inocente. O que ele propõe é um *entre-lugar*, um *in-between*. Esse *entre-lugar* faz parte de um novo modo de relação que ele propõe não só com o pensamento ou a política, mas com a vida, a cultura, o conhecimento e o prazer. O que é elaborado, é o que chama “*low-theory*”. Essa “baixa teoria” está localizada “entre alta e baixa cultura, alta e baixa teoria, cultura popular e conhecimento



esotérico, a fim de empurrar através das divisões entre vida e arte, prática e teoria, pensar e fazer, e para dentro de uma forma mais caótica de saber e des-saber”.

O gesto de se forçar nesse *in-between*, nesse entre-lugar, aplica-se à postura perante ao binarismo entre o otimismo inocente e a resignação cínica, sobre o qual citei há pouco. Para Halberstam, é necessário pensar em vidas que se colocam fora do nosso entendimento convencional de sucesso, ideal para uma sociedade capitalista e heteronormativa, que equaliza formas de maturidade sexual com acúmulo de riquezas. No entanto, “para os *queers*, a falha pode ser um estilo”, e esse estilo que falha, esse modo de vida que por si só pode ser entendido como uma falha nos provém a oportunidade para usar afetos negativos para fazer um buraco na tóxica positividade contemporânea.

É necessário repensar o que é positivo e negativo, antes de tudo – para falarmos desses modos de vida *queers* e para que esse buraco na positividade tóxica ocorra de fato. Precisamos nos deslocar até esse *in-between*, transvalorando o positivo e o negativo, o acerto e a falha. O fracasso de Halberstam tem direta relação com o que ele está conceituando como otimismo, por mais contraditório que pareça à nossa lógica metafísica instituída, e direta relação com o que tento aqui pensar e elaborar sobre esse conceito. O que as vidas *queers* carregam como falha produz vulnerabilidades, já que a falha é justamente em relação a todo esse estilo normativo e capitalista dominante. O jovem que falha às regras heteronormativas da família tradicional, por exemplo, sofre, em sem números de casos, violências por falhar. Por *falhar ser seu estilo*. Mas as vidas resistem. Resistir é o que resta. Há uma esperança vital, a vontade de potência, que dá à falha *queer* o seu caráter mais produtivo, criativo, mesmo ela produzindo uma ferida. Só que essa ferida é uma abertura que é ao mesmo tempo dor e possibilidade. Possibilidade de algo novo, de um porvir.

Os filmes de animação se tornam então, o corpus de análise de Halberstam, porque eles têm a capacidade de ensinar às crianças (e a nós, adultos que não nos ordenamos por completo no modo de vida cisheterocapitalista) acerca da revolta através dessa existência do “perdedor”. Suas narrativas navegam constantemente no domínio do fracasso, e o são justamente porque a infância é uma temporalidade do estranhamento, da criação, da imaginação de mundos incríveis e poéticos, e é o tempo em que nossos corpos ainda não foram normalizados pelos paradigmas que constituem um crescimento bem-sucedido.

A arte queer do fracasso é parte de um acervo fundamental para entender o pensamento *queer* contemporâneo, mas também é uma ferramenta teórica útil para as humanidades de forma ampla. Halberstam é um exemplo de como a teoria *queer* não é um campo do conhecimento para sujeitos específicos e implicados somente nas



vivências *queer*, mas seu pensamento se manifesta como um abalo nas teorias interessadas em aliar vida, política, teoria e escrita. Ao contrário das práticas de conhecimento supostamente sem autoria, sem um saber localizado, que têm a pretensão de falar a partir de e para um sujeito universal abstrato (o homem cis-hetero-branco), neste caso, trata-se de um autor que assume sua localização do saber ao mesmo tempo em que acessa acervos diversos, que abrem reflexões amplas, e aborda questões econômicas, raciais, de gênero e sexualidade como categorias dignas de análise.

Jack Halberstam é autor de outros livros que caminham por gestos similares, como *Female Masculinity* (1998), que faz uma rara reflexão das masculinidades não hegemônicas a partir das vivências butch/femme, das dykes, da cultura drag king e das transmasculinidades. Além de ter publicado também: *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (1995), *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (2005), *Gaga Feminism* (2012), *Trans\*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability* (2018) e o mais recente lançamento *Wild Things: The Disorder of Desire* (2020). Ele é professor titular do Departamento de Inglês e Literatura Comparada e do Instituto de Pesquisa sobre Mulheres, Gênero e Sexualidade na Universidade de Columbia, e já foi professor de Estudos Americanos e Etnicidade, Estudos de Gênero e Literatura Comparada e Diretor do Centro de Pesquisa Feminista da University of Southern California (USC), além disso, no início de sua carreira atuou também como Professor Associado do Departamento de Literatura da Universidade da Califórnia, em San Diego.

Tive a oportunidade de ser alune de Halberstam em duas ocasiões, em uma masterclass que ele ministrou em 2011, na UFRJ, durante o congresso internacional *Queering Paradigms* e, posteriormente, em um curso que dividiu com Paul B. Preciado em 2014, no Pompidou, em Paris, intitulado *We have never been queer* (Nós nunca fomos *queers*). Seu pensamento, no entanto, já havia me fisgado um pouco antes, em 2010, quando me deparei com a primeira cópia de um livro seu, na Argentina, *Masculinidad Femenina*, uma tradução espanhola. Sua produção teórica vasta, que nos oferta questões urgentes para enfrentarmos os desafios do contemporâneo, e seu modo de pensar a partir de um acervo não-convencional, são os motivos para que suas obras se tornem cada vez mais traduzidas e disponibilizadas para o público brasileiro.





## “Esse nome nunca valerá nada”: Imagem de Poe no cinema<sup>1</sup>

Scott Peeples<sup>2</sup>

Tradução:

Helciclever Barros da Silva Sales<sup>3</sup>

Emron Esplin<sup>4</sup>

<sup>1</sup> PEEPLES, Scott. “That Name’ll Never Be Worth Anything”: Poe’s Image on Film”. In: *The Edgar Allan Poe Review*, Vol. 16, No. 2 (Outono 2015), p. 169-183. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/edgallpoerev.16.2.0169>. Acesso em: 15 de janeiro de 2019.

<sup>2</sup> Professor do *College of Charleston* na Carolina do Sul (EUA).

<sup>3</sup> Doutor e Mestre em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Investiga as relações intermediárias da obra poética de Edgar Allan Poe com as outras artes. É Pesquisador-Tecnologista em Informações e Avaliações Educacionais do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira - Inep. Está ocupando atualmente a Coordenação-Geral do Sistema Nacional de Avaliação da Educação Básica do Inep, gestor e guardião técnico-pedagógico responsável pelo Sistema Nacional de Avaliação da Educação Básica - Saeb e pelas seguintes Avaliações Internacionais que o Brasil faz parte: Programme for International Student Assessment (Pisa); Estudio Regional Comparativo y Explicativo (Erce); Progress in International Reading Literacy Study (PIRLS) e International Civic and Citizenship Education Study (ICCS).  
Email: [helciclever@gmail.com](mailto:helciclever@gmail.com)

<sup>4</sup> Doutor pela Michigan State University - MSU (2008). É Professor Assistente no Departamento de Inglês da Brigham Young University - BYU (Provo, Utah, Estados Unidos). Trabalha com estudos literários interamericanos. Seu trabalho cria intersecções entre os estudos literários comparativos e o crescente campo dos estudos da tradução. É Co-Editor do livro *Translated Poe*, publicado pela Lehigh University Press em 2014. Publicou ensaios sobre Katherine Anne Porter, Nellie Campobello, Pancho Villa, Edgar Allan Poe e Jorge Luis Borges. É Editor da Revista Científica *Poe Studies: History, Theory, Interpretation*, publicado pela Johns Hopkins University Press.  
Email: [emronesplin@gmail.com](mailto:emronesplin@gmail.com)

**Resumo**

O trocadilho muito usado de "Poe" e "pobre" é uma lente através da qual o autor vê retratos de Poe em filmes que variam do curta de Edgar Allen [sic] Poe, de D. W. Griffith, em 1909, à versão de 2012 de James McTeigue. Tanto as primeiras cinebiografias quanto as posteriores, nos quais Poe é descrito em um enredo fictício, baseiam-se no "meme" de Poe ao ser subestimado e desvalorizado em seu próprio tempo, apenas para ser altamente valorizado pelas gerações posteriores de leitores. Essa imagem simplificada do caráter e da genialidade de Poe corresponde ao grande valor atribuído a seu legado literário - como cópias de *Tamerlane* e outros poemas, itens mais valorizados por terem sido ignorados ou subestimados.

**Palavras-chave:** Edgar Allan Poe; Representações cinematográficas de Edgar Allan Poe; Reputação de Edgar Allan Poe.

**Abstract**

The well-traveled pun on "Poe" and "poor" is a lens through which the author views depictions of Poe in films ranging from D. W. Griffith's 1909 short to James McTeigue's *The Raven* (2012). Both early biopics and later films in which Poe is written into a fictional plot rely on the "meme" of Poe being underestimated and unappreciated in his own time, only to be valued highly by later generations of readers. This simplified image of Poe's character and genius corresponds with the great value placed on his literary remains (such as copies of *Tamerlane* and *Other Poems*), items valued more highly for having once been overlooked or underestimated.

**Keywords:** Edgar Allan Poe; Poe's Cinematographic representations; Edgar Allan Poe's reputation.



Um meme da Internet amplamente divulgado reproduz uma imagem icônica de Edgar Allan Poe com as palavras *"I'm just a Poe boy, nobody loves me"*. Um corvo em seu ombro acrescenta: *"He's just a Poe boy, from a Poe family."* Combinando a alusão interessante à música *"Bohemian Rhapsody"*, da banda *Queen*, e uma piada muito usada (Poe/pobre), esse meme dá não apenas um excelente exemplo da presença duradoura de Poe na cultura popular, mas também uma ampla dica sobre o que impulsiona essa popularidade. De fato, o trocadilho combinando "Poe" e "pobre" pode ser o meme essencial de Poe, usando "meme" no sentido que Richard Dawkins tinha em mente quando criou o termo em 1976: uma unidade cultural distinta que é passada e que evolui ao longo do tempo - neste caso, uma alegoria ou abreviação para um mito plenamente desenvolvido<sup>5</sup>.

Amar Poe porque ele não foi amado leva a comprar Poe (na forma de uma camiseta de US\$20 representando o meme mencionado acima, ou uma cópia de *Tamerlane* de US\$ 662.500) porque outrora ele foi subvalorizado; eu argumentaria que essa compensação é a chave do capital cultural de Poe e foi ao longo da sua pós-vida. Talvez a referência a Poe mais famosa da cultura pop – a frase lançada por John Lennon *"Man you should have seen them kicking Edgar Allan Poe"* de *"I Am the Walrus"*, dos Beatles – seja uma precursora de *"I'm just a Poe boy, nobody loves me"*, mas mesmo a frase de Lennon surgiu de uma longa tradição de considerar Poe como alguém que foi chutado apenas para ser recompensado postumamente - por exemplo, por ter seu rosto aparecendo na capa do álbum de referência dos Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. No final do século XIX, Poe já era notoriamente subestimado, ou pelo menos famoso por ter sido subestimado em sua vida. No livro de 1886 *Letters to Dead Authors*, Andrew Lang diz a Poe: "Você, eu acho, é o único exemplo de um profeta americano quase sem honra em seu próprio país", mas ao mesmo tempo ele afirma: "É impossível estimar as recompensas que teriam caído para Edgar Poe, se o acaso o tornasse o contemporâneo de Mark Twain"<sup>6</sup>. Julian Hawthorne, em seu esboço de 1891 *"My Adventure with Edgar Allan Poe"*, também tem o prazer de contar um "ressuscitado" Poe sobre o proprietário de um manuscrito de *"The Murders in the Rue Morgue"* que não estaria disposto separar-se dele por US\$ 1.000. Poe poderia esperar receber um dólar por palavra em 1891: "Além da sensação extraordinária que seria causada pelo seu reaparecimento, você ainda está

<sup>5</sup> Segundo Dawkins (2006), "Exemplos de memes são músicas, ideias, slogans, moda de roupas, maneiras de fazer piadas ou de construir arcos. Assim como os genes se propagam no conjunto genético passando corpo para corpo através de espermatozoides ou óvulos, os memes se propagam no conjunto de memes passando de cérebro em cérebro através de um processo que, no sentido lato, pode ser chamado de imitação".

<sup>6</sup> Ver: LANG, 1968

muito acima do nível dos escritores comuns quanto nos anos quarenta. Duvido que alguém vivo poderia rivalizar com o seu estilo de prosa<sup>7</sup>.

Nesta redação, examino um elemento na evolução do meme “pobre / Poe”: várias representações de filmes que enfatizam essa discrepância entre a negligência e a pobreza que Poe experimentou na vida e o alto valor colocado em seu trabalho postumamente. Certamente, o “mito” de Poe ter sido pobre e desvalorizado em sua vida não é falso: enquanto ele não era pouco conhecido por seus contemporâneos, Poe viveu na pobreza a maior parte de sua vida adulta, enquanto escrevia poemas e histórias que acabariam por torná-lo um dos escritores mais populares do mundo. No entanto, estou interessado nas maneiras pelas quais o núcleo da verdade é isolado e ampliado, e às vezes embelezado, pois se torna crucial para a popularidade de Poe, fornecendo um denominador comum para as diversas histórias contadas sobre o escritor.

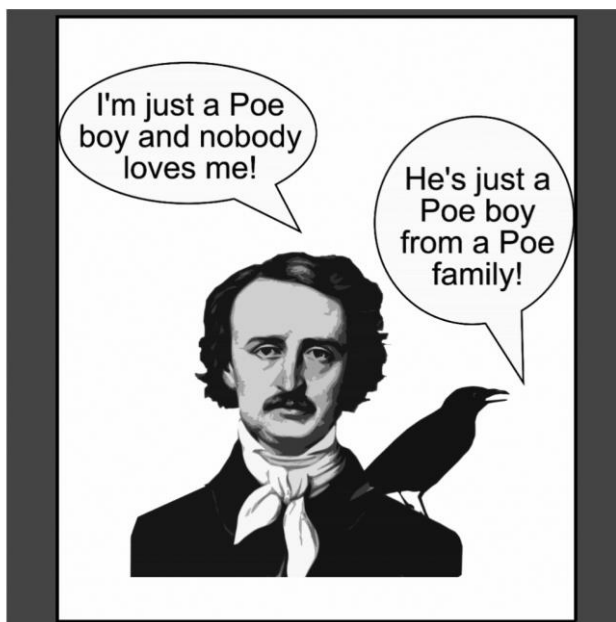


Figura 01 - Meme da Internet, design de camiseta da *Antigraph*.

Fonte: Cortesia de Zazzle.

Desde sua morte, os biógrafos têm se esforçado para explicar a incapacidade de Poe de ganhar uma vida decente com seus escritos e um lugar de honra reconhecido no panteão de autores americanos; e, quando eles não se esforçaram, ofereceram explicações simplistas. Eles avaliaram o significado de fatores, incluindo a suposta

<sup>7</sup> Ver: HAWTHORNE, 1969.



mesquinhez do público leitor pré-guerra civil, a falta de direitos autorais internacionais eficazes, o mercado literário corrupto, a doença de Virginia Poe e o alcoolismo de Poe. Os filmes mostrando Poe – ambos cinebiografias e filmes de ficção nos quais Poe é personagem central – também oferecem explicações, enquanto retornam consistentemente à garantia de que Poe não poderia ser apreciado em seu próprio tempo, que apenas uma geração mais iluminada (a de público do filme) poderia reconhecer sua genialidade.

A mais antiga apresentação cinematográfica de Poe, *Edgar Allen [sic] Poe*, de DW Griffith (1909), com sete minutos de duração, estabeleceu uma tradição de confundir a morte de Virginia com a escrita e a venda de "The Raven" de Poe<sup>8</sup>. Inspirado pela aparição repentina de um pássaro preto (que surge literalmente no busto de Pallas, sem voar por dentro), Poe escreve ao lado da cama de Virginia, mostrando-lhe com entusiasmo seu trabalho. Ele então sai às pressas para vender o poema, apenas para ser rejeitado por três editores antes de encontrar um leitor compreensivo que o pague na hora.



Figura 02 - *Edgar Allen [sic] Poe*, 1909.

Poe beija o dinheiro e é visto novamente voltando ao lado de Virginia com uma cesta de mantimentos e um cobertor. O filme termina quando ele descobre que Virginia já morreu. O filme incrivelmente comprimido de Griffith entrelaça o infortúnio de Poe com sua arte: a aparência do corvo simboliza a morte que se aproxima de Virginia e inspira o poema de Poe; o poema se torna então uma fonte potencial de sua salvação, mas como as rejeições atrasam seu retorno; seus esforços heroicos são frustrados. Uma variação mais prolongada e inferior desse cenário aparece no filme *The Raven* (1915), de Charles Brabin, baseado vagamente na peça teatral e no romance de George

<sup>8</sup> D. W. Griffith, dir., *Edgar Allen [sic] Poe*, 1909, Griffith Masterworks 2: The Avenging Conscience (DVD, Kino International, 2008).



Hazelton – que, por sua vez, baseavam-se vagamente nos fatos da vida de Poe<sup>9</sup>. Como no curta de Griffith, o Poe de Brabin é visitado por um corvo, que serve mais como um presságio de dor futura do que inspiração para um poema. Com a visita do corvo, Brabin essencialmente encena o poema com Poe como narrador, inserindo versos selecionados em intercâmbios ao longo do percurso. Durante essa encenação alucinatória, auxiliada pela dupla exposição, Poe enfrenta o perigo do vinho (um copo se transforma em um crânio humano) e é excluído do portão do céu, antes de finalmente seu corpo e alma se separarem (sua alma permanece literalmente no chão, onde “Será levantada-Nunca mais!”). Brabin então corta para uma cena “alguns anos depois” na *Fordham cottage*, na qual “Edgar Poe, depois de se esforçar em vão para vender seus manuscritos, está em extrema pobreza e com espírito partido”. Depois que Virginia fica doente, Poe se aventura numa noite fria para vender seus manuscritos. Nesse filme, ele falha em vender seu trabalho, mas retorna antes que Virginia morra; no entanto, como *Edgar Allen [sic] Poe, The Raven* destila a tragédia da vida de Poe, vinculando sua obra mais famosa, sua rejeição por seus contemporâneos e a morte de sua esposa<sup>10</sup>.

Thomas Carlson vê esses dois primeiros filmes de Poe, assim como, *The Raven*, um filme perdido de 1912, e *The Avenging Conscience* (1915), de Griffith, que mistura elementos da biografia de Poe em um enredo sugerido principalmente por “*The Tell-Tale Heart*”, como uma continuação dos esforços de biógrafos do século XIX, como John Henry Ingram e William Gill, para resgatar a reputação de Poe. “Em nenhum lugar desses filmes”, observa Carlson, “vemos o escritor apaixonado, o réprobo moral evocado por Griswold e reconhecido até por muitos dos defensores de Poe durante as acaloradas batalhas biográficas do século anterior. Os filmes nos oferecem, em vez disso, um retrato simpático de um artista atormentado por sua genialidade e vitimado pelas circunstâncias - isto é, pela doença de sua esposa e pela crueldade dos negócios

<sup>9</sup> Charles Brabin, dir., *The Raven (A Romance of Edgar Allan Poe by George C. Hazelton. Founded upon Mr. Hazelton's Widely Known Novel and Play)*, Essanay, 1915 (DVD, Televisa, 2007). O filme é episódico a ponto de não ser linear, embora cada episódio ocorra mais tarde na vida de Poe do que o anterior. Por exemplo, Sarah Helen Whitman é apresentada no final do filme, mas ela e o escritor nunca se encontram. É possível que parte do filme tenha sido perdida. Ver: SMITH, 1999, p. 18–22. Para uma descrição da peça de Hazelton e seus imitadores, veja PEEPLES, 2004, p. 128–132.

<sup>10</sup> A tuberculose de Virginia Clemm se tornou evidente para Poe pela primeira vez em janeiro de 1842, quando ela estourou um vaso sanguíneo enquanto cantava (OSTROM, POLLIN e SAVOYE, ed., 2008). “The Raven” foi publicado pela primeira vez em 29 de janeiro de 1845, mais de um ano antes de Poe se mudar de Manhattan para Fordham e quase exatamente dois anos antes da morte de Virginia. Há um relato – de Horace Wemyss Smith – de Poe ter tentado vender uma versão inicial de “The Raven” para George Rex Graham da *Graham's Magazine*. Smith alega ter “levado [a Poe] quinze dólares, contribuídos por Graham, Godey, McMichael e outros, que condenaram o poema, mas deram o dinheiro como caridade”. A história de Smith, relacionada a Joseph Rosenbach para um artigo de jornal em 1887, parece ser a fonte da história popularizada por Hazelton, Griffith e Brabin, que Poe se esforçou para encontrar um editor para “The Raven” enquanto Virginia estava morrendo. A coleção continuada por homens que “condenaram” o poema é incorporada em *The Loves of Edgar Allan Poe*. Em contraste com todas essas apresentações de filmes, Smith relata que Poe foi logo “encontrado em estado de intoxicação na rua Decatur” (JACKSON e THOMAS, 1987: 437).





editoriais". Carlson identifica corretamente o Poe desses filmes como um "Poe azarão domesticado, gênio conturbado e cuidador altruísta"<sup>11</sup>.

Embora esteja fora do escopo cronológico do estudo de Carlson, o filme de 1942 *The Loves of Edgar Allan Poe*, dirigido por Harry Lachman, pode ser visto como a apoteose do trabalho cultural de branqueamento realizado pelas primeiras cinebiografias de Poe<sup>12</sup>. Como o título sugere, o filme tem foco em um triângulo romântico, os dois "amores" sendo Virginia Clemm Poe e Elmira Royster Shelton. A rivalidade das duas mulheres permanece relativamente educada: se bem que Poe esteja perturbado em saber, depois de seu casamento com a Virginia, que Elmira ainda o ama e que seus próprios planos de casamento anteriores foram frustrados por seus pais, ele sinceramente ama Virginia e permanece fiel até depois da morte dela. *The Loves* oferece algumas surpresas aos estudantes da biografia de Poe: entre eles, Thomas Jefferson lê "*The Gold-Bug*" (publicado em 1843) enquanto Poe está cursando a Universidade da Virginia (em 1826) e, em seguida, oferece conselhos inúteis ao autor sobre como lidar com seu pai adotivo, John Allan; Rufus Griswold, como editor do *Broadway Journal*, rejeita "*The Raven*", mas não tem interação com Poe de outra maneira; e Virginia – interpretada por Linda Darnell, dezoito anos na época e prestes a ser uma *pin-up* durante a Segunda Guerra Mundial – não podia ser confundida com a garota de treze anos que Poe considerava uma irmãzinha no início de seu relacionamento. No entanto, essas imprecisões óbvias contribuem menos para limpar a imagem de Poe do que a ênfase do filme em sua integridade e genialidade não reconhecidas. Não obstante seu sucesso com as mulheres, Poe é mais uma vez o talentoso azarão, lutando por sua própria visão artística e pela causa dos direitos autorais internacionais.

Sim, direitos autorais internacionais. Na vida real, Poe fez um editorial para proteção de direitos autorais e citou a falta de direitos autorais internacionais como base para a exploração de autores no esboço "*Some Secrets of the Magazine Prison-House*". Mas a proteção dos direitos autorais dificilmente foi uma cruzada ao longo da carreira e, como Meredith McGill demonstrou, Poe dedicou mais energia para fazer a "cultura da reimpressão" funcionar em sua vantagem do que para protestar contra seus efeitos<sup>13</sup>. Em *The Loves*, no entanto, Poe quase perde o emprego no *Southern Literary Messenger* por causa da questão, e ele perde o emprego na *Graham's* quando Charles Dickens,

<sup>11</sup> Embora uma pesquisa completa dos retratos de Poe no filme incluiria *The Avenging Conscience*, não a debato neste ensaio. Apesar do fato de o sobrinho sem nome revelar-se Poe nos minutos finais do filme, até aquele momento ele tem pouca semelhança biográfica com Poe; ele se parece mais com o narrador de "*The Tell-Tale Heart*," e, em menor grau, "*The Black Cat*." Eu vejo isso como um chamariz acrescentado, em vez de uma tentativa verdadeira de retratar Poe. Ver: CARLSON, 1998.

<sup>12</sup> Harry Lachman, dir.: *The Loves of Edgar Allan Poe* (20th Century Fox, 1942).

<sup>13</sup> Ver: MCGILL, 2003 - especialmente o capítulo 4, "Unauthorized Poe".



visitando a redação, o incita a uma discussão com George Rex Graham sobre o mesmo tema. Tendo perdido essa editoria, Poe se muda para Nova York, onde, dizem, "por causa de sua luta incessante contra leis injustas de direitos autorais, nenhum editor o contrataria e poucos dariam a seus escritos a atenção que mereciam". É claro que a sugestão de que Poe estava na lista negra por defender direitos autorais internacionais é falsa, mas serve à narrativa mais ampla do heroísmo de Poe no filme, pois luta não apenas por seu próprio reconhecimento, mas também em nome de todos os escritores. Enquanto o filme de Brabin referenciou o problema com a bebida de Poe como um obstáculo a ser superado, *The Loves* torna suas consequências mais explícitas, pois as *binges* contribuem para a perda da editoria do *Messenger* e sua morte. E, no entanto, Lachman saneia o alcoolismo de Poe, principalmente evitando imagens de comportamento de embriaguez e cortando até as consequências: Poe já desmaiado de ressaca ou expressando seu remorso a Virginia. Além disso, as bebedeiras de Poe sempre seguem crises fora da sua própria autoria: um confronto inesperado com o marido ciumento de Elmira, a perda do emprego na *Graham's* e, finalmente, a morte de Virginia. Leva apenas dois minutos do tempo do filme para ir da cena da morte dela para a de Poe; sua rápida espiral descendente leva a ser vitimado por "cabos eleitorais" que o sequestram, o pregam com álcool e o forçam a votar repetidamente em seus candidatos (invocando a popular, mas não comprovada teoria de "cooping" para o desaparecimento e a morte de Poe)<sup>14</sup>.

Mas a cena climática do filme é paralela ao *Edgar Allen [sic] Poe*, de 1909, quando Poe tenta vender "*The Raven*" enquanto Virginia está morrendo no *Fordham cottage*. Como uma maneira de completar a narrativa, a agora viúva (e rica) Elmira visita à casa de Poe para oferecer ajuda, tendo ouvido falar da doença de Virginia e dos problemas financeiros da família, mas Virginia se recusa orgulhosamente a aceitar ajuda. Em cenas alternadas, Rufus Griswold, tendo dito a Poe que não achava que "*The Raven*" suplicaria a seus leitores, pede que sua equipe de impressoras ouça Poe recitar o poema e aconselhá-lo. Poe entrega "*The Raven*" com uma dor sincera em sua voz, mas os impressores, exceto um jovem assistente de olhos arregalados, parecem confusos com isso, e Poe, desencorajado, começa sua longa caminhada para casa. Nesta versão, porém, os impressores fazem uma arrecadação para ajudar Poe e enviam o rapaz atrás dele com dinheiro. Poe volta para casa carregando uma cesta de mantimentos – até a própria cesta lembra o adereço do filme de Griffith – a tempo de declarar seu amor por Virginia mais uma vez antes dela morrer. Como tem sido o caso

<sup>14</sup> Ver: QUINN (1998). Para mais informações sobre as circunstâncias da morte de Poe, ver PEARL (2006 e 2007).



ao longo do filme, a pureza de Poe – expressa através de seu poema e sua devoção à Virginia – diverge com, e é vítima de um sistema de valores corrupto, enraizado na ganância. Mais cedo no filme, ele perdeu seu primeiro amor, Elmira, porque seu pai adotivo informou Royster que Poe não traria nenhuma parte da fortuna da família Allan ao casamento. Mais tarde, Poe repreende seu empregador, Thomas White: "Dinheiro, dinheiro – é tudo em que você sempre pensa". E depois que Graham o despede, Virginia oferece este reconforto: "Quem cria sempre foi tratado assim por aqueles que não entendem". Essa segunda categoria inclui praticamente todos os homens adultos que Poe encontra em *The Loves*, de John Allan a Griswold.

No entanto, enquanto Poe despreza o amor ao dinheiro, ele acredita que seu trabalho literário tem um valor monetário que simplesmente ainda não foi reconhecido. Ainda estudante universitário, ele tenta pagar uma dívida de jogo de US\$ 180 com um manuscrito que ele afirma que valerá três vezes esse valor. "É um poema", explica ele ao estudante jogador confuso, "um dos muitos que me farão famoso e rico". O suposto beneficiário revida: "Nem grandes poemas pagam dívidas no jogo", o que leva a uma briga de socos. Em torno de sua solidária família de Muddy Clemm e Virginia, Poe mostra confiança sobre os preços que seus poemas renderão (há poucas referências a histórias); ele finge que a comida que comprou com a caridade dos impressores veio da venda de "*The Raven*". Na cena final do filme, a narração de voz reivindica Poe afirmando não seu desafio ao comércio, mas a fama e fortuna que ele ganharia postumamente: "Mal sabiam as pessoas da época que um dia a estátua de Edgar Allan Poe ficaria no Hall da Fama<sup>15</sup>. E mal eles sabiam que o manuscrito de '*The Raven*', que ele tentou em vão vender por vinte e cinco dólares, anos depois traria o preço de dezessete mil dólares de um colecionador. Os deuses riem e Poe ri com eles".

Embora o filme de Lachman cite a venda de um manuscrito "*Raven*", a ênfase no valor monetário de Poe foi provavelmente inspirada pelos altos preços pagos por cópias de *Tamerlane* e *Other Poems* nas décadas de 1920 e 1930. A existência da coleção de Poe, de 1827, era desconhecida até 1860, e em 1925 apenas quatro cópias haviam sido descobertas. Mas naquele ano, Vincent Starrett, mais conhecido como autor de *The Home Life of Sherlock Holmes*, publicou um artigo no *Saturday Evening Post* intitulado "*Have You a Tamerlane in Your Attic?*" descrevendo o frenesi que ele poderia criar contando casualmente a conhecidos sobre a existência de um panfleto antigo (que todos supõem estar escondido no seu sótão), agora valendo pelo menos US\$ 10.000:

<sup>15</sup> Poe foi introduzido no Hall of Fame for Great Americans na New York University - agora parte do campus do Bronx Community College - em 1910. Sua exclusão nos dois primeiros anos de votação, em 1900 e 1905, causou alguma controvérsia. *The Loves of Edgar Allan Poe* termina com uma foto do busto de Poe no Hall of Fame. Veja "Edgar Allan Poe and the Hall of Fame", In: *Current Literature* 39 (1905): 613-14; e Jay B. Hubbell, *Who Are the Major American Writers?* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1972), 547.



“Minhas vítimas, se colocadas ponta a ponta, chegariam de Nevada ao *Golden Gate*”<sup>16</sup>. O artigo de Starrett multiplicou o número de suas vítimas, mas também multiplicou o número de cópias conhecidas de *Tamerlane* – mais quatro vieram à luz entre 1925 e 1929, e mais duas apareceram na década de 1930 (apenas mais duas surgiram desde então). Uma cópia foi vendida por US\$ 25.000 em 1926; outra foi vendida por US\$ 28.500 em 1927 e foi parte de uma venda de uma coleção de Poe que valia US\$ 50.000 em 1933<sup>17</sup>. Em 1929, o livreiro Arthur Swann comprou uma cópia recém-descoberta por US\$ 20.000<sup>18</sup>. O artigo de Starrett e as descobertas e vendas que o seguiram melhoraram a reputação de Poe por terem sido anteriormente subvalorizados, uma vez que preços altos consistentemente eram pagos por livros que atraíam pouca atenção no momento de sua publicação. Claro que os preços de leilão para Poe aumentaram exponencialmente desde a década de 1930. Em 2009, uma das doze cópias conhecidas de *Tamerlane* foi vendida por US\$ 662.500; um manuscrito do poema de Poe “*For Annie*” foi vendido por US\$ 830.500 no mesmo leilão<sup>19</sup>. Em uma entrevista por telefone, Susan Jaffe Tane, cuja coleção de Poe inclui uma cópia de *Tamerlane* que ela comprou em 1991, afirmou que os manuscritos e as primeiras edições do escritor são sempre mais valiosos do que os de seus contemporâneos americanos, e não apenas pela escassez de oferta<sup>20</sup>. Outro colecionador de Poe, Peter Fawn, concordou: “Sim, acredito que Poe sempre terá um público maior do que a maioria dos escritores do século XIX, simplesmente por causa do assunto sobre o qual ele mais frequentemente escreveu, *bem como as circunstâncias trágicas que cercaram sua vida pessoal*” (grifo nosso)<sup>21</sup>.

Ao longo do século XX, então, o nome de Poe tornou-se sinônimo não apenas de contos de mistério e terror, mas também de vestígios literários de alto preço. Por exemplo, no romance policial de Amelia Reynolds Long, de 1945, *Death Looks Down*, um manuscrito roubado de “*Ulalume*”, em torno do qual o enredo gira, é avaliado em US\$ 10.000. Um sargento da polícia designado para o caso está confuso, mas impressionado: “Diga, esse cara, Poe, deve ser bom! Ele deveria escrever para Hollywood”<sup>22</sup>.

A piada, às custas do sargento, depende da expectativa de que os leitores reconheçam que US\$ 10.000 é um preço razoável para um manuscrito de Poe, e que o

<sup>16</sup> Vincent Starrett, “Have You a *Tamerlane* in Your Attic?” *Saturday Evening Post*, 27 June 1925, 72.

<sup>17</sup> “*Tamerlane and Other Poems (1827): Census of Copies*”, em *The Collected Works of Edgar Allan Poe: A Comprehensive Collection of E-Texts*, ed. Jeffrey A. Savoye.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Christie's: The Art People*, Sale 2153, Lots 155 and 171, Auction Results. Disponível em: <http://www.christies.com/lotfinder/books-manuscripts/poe-edgar-allan-tamerlane-and-other-5280770-details.aspx>. Acesso em: 29 de maio de 2020.

<sup>20</sup> Veja também: TANE (2013), 201–5.

<sup>21</sup> Peter Fawn, mensagem de e-mail para o autor, 4 de março de 2014.

<sup>22</sup> Amelia Reynolds Long, *Death Looks Down*. Chicago: Ziff Davis, 1945, p. 32.



desconhecimento de seu valor aproximado mostra falta de consciência cultural. Outra história desse período, *"The Man Who Collected Poe"* (1951), de Robert Bloch, retrabalha *"The Fall of the House of Usher"* com um colecionador de Poe no papel de Roderick; ele tem um morto-vivo Edgar Poe trancado no porão, escrevendo novos contos "cheios e repletos de um terror que não pode ser aguentado"<sup>23</sup>. Bloch leva à revelação de um Poe escravo-zumbi sepultado, fazendo com que o colecionador guie o narrador através dos objetos mais convencionais de sua coleção, lembrando-o de seu valor: uma cópia de *Tamerlane*, "que, como você certamente sabe, é hoje avaliada em quinze mil dólares", além de um "pequeno caderno, publicado em 1843 e vendido por doze centavos e meio, intitulado *The Prose Romances*, de Edgar A. Poe; uma ninharia insignificante contendo duas histórias que são avaliadas pelos colecionadores atuais em cinquenta mil dólares"<sup>24</sup>. Embora o colecionador (ou Bloch) pareça ter supervalorizado os romances em prosa em relação a *Tamerlane*, ele não pode exibir esses artefatos sem gabar-se do seu valor de mercado.

Lançado no mesmo ano em que *"The Man Who Collected Poe"* foi publicado, o filme de Fletcher Markle, *The Man with a Cloak*, aborda o mito da obscuridade de Poe em seu tempo, contrastando com sua fama em meados do século XX<sup>25</sup>. A epígrafe do filme provoca o público, sugerindo que o personagem-título é alguém que eles deveriam conhecer, seja desconhecido para seus contemporâneos: "Na vida de todos os homens, há momentos de mistério - pois o homem muitas vezes deseja, e às vezes escolhe, vagar sozinho e sem nome. Este é o conto de um viajante assim, outrora pouco conhecido e menos respeitado, cujo nome verdadeiro mais tarde se tornou imortal". O andarilho é, evidentemente, Poe, que usa o pseudônimo "Dupin" ao longo do filme. Ninguém o reconhece, apesar do fato de o filme ser encenado em 1848, três anos após o sucesso de *"The Raven"*, e apesar do fato de que ele se identifica como poeta em vários momentos, e de se em Nova York, onde Poe morava na época. Porque ele escolhe "vagar sozinho e sem nome" permanece um mistério tão grande quanto o motivo de ninguém o reconhecer. *The Man with a Cloak* tem uma atmosfera e um diálogo nitidamente *noir*, suavizado de alguma maneira por uma estranha ilustração hollywoodiana de Nova York *antebellum*; por conseguinte, Joseph Cotten interpreta Poe/Dupin como um detetive amador durão, com Barbara Stanwyck como a *femme*

<sup>23</sup> Ver: BLOCH (1969: 121). Como Jeffrey Andrew Weinstock sugere em um ensaio recente, a história de Bloch desconstrói a lógica de colecionar: "A fantasia do colecionador é completar. A ressurreição de Poe, no entanto, desfaz Canning não apenas com a revelação de que completude é impossível, mas com a percepção de que a pessoa por trás da função de autor inevitavelmente escapará". Veja WEINSTOCK (2012: 24–25).

<sup>24</sup> BLOCH (1969: 109).

<sup>25</sup> Fletcher Markle (dir.), *The Man with a Cloak* (MGM, 1951; Warner Archive Collection, 2010).



*fatale*, apropriadamente chamada Lorna Bounty. Dupin faz amizade com uma atraente jovem francesa, Madeline Minot (Leslie Caron), que viajou de Paris para pedir a um misantropo moribundo, Charles Thevenet (Louis Calhern), que deixasse sua fortuna ao seu neto, um líder da causa revolucionária (e também seu amante). Isso significaria excluir Bounty e dois outros servos vilões do seu testamento. Dupin não apenas ajuda a convencer Thevenet a escrever o novo testamento – em apoio ao idealismo igualitário e ao amor verdadeiro –, mas também salva o novo testamento da destruição pelas mãos dos pretensos herdeiros imerecidos.

O Poe de *The Man with a Cloak* é claramente alcoólatra – bebe compulsivamente sempre que há vinho disponível, frequentemente comentando sua dependência – e falido. Na cena de abertura, ele estabelece uma conversa em curso com o taberneiro Flaherty (Jim Backus) sobre a questão de sua capacidade de alguma vez pagar a conta do bar. E, no entanto, como em *The Loves*, de Edgar Allan Poe, a pobreza e o alcoolismo não aparecem como fraquezas do caráter de Poe. Fiel ao tipo de detetive durão, ele nunca parece bêbado, apesar de beber constantemente. E ele usa sua pobreza como um distintivo de honra, lembrando sardonicamente o Flaherty de cor para quem "o amor ao dinheiro é a raiz de todo mal". Quando subornado por Lorna, ele chama o dinheiro "o corruptor da consciência e da honra; faz de amigos inimigos e de inimigos amigos. Mas, tendo pouco, não sou de falar muito sobre isso". Ele, então, devolve o dinheiro que ela ofereceu. Em uma conversa anterior, Lorna comenta: "Estou começando a pensar que subestimei você", no que Poe responde: "Assim como minha geração". De fato, o filme reivindica Poe contra ter sido subestimado. Ele é honroso o suficiente para ajudar a inocente Madeline e sua nobre causa sem procurar qualquer remuneração; ele é esperto o suficiente para detectar o esquema assassino dos servos e localizar o segundo testamento (escondido, incidentalmente, pelo corvo de estimação de Thevenet); e, apesar de incidental ao enredo, também é um poeta brilhante.



Figura 03 - *The Man with a Cloak*, 1951.





Na cena final do filme, quando Madeline chega à taverna procurando por Dupin, Flaherty a informa que seu herói se foi: "Senhorita, eu nem sei quem ele é. Ele me deu um nome e eu dei a ele algum crédito. E ele me deu essa nota promissória com outro nome nela. Ah, você não vai encontrar esse cara. Esse nome nunca valerá nada". Enquanto Flaherty fala, a câmera corta para um manuscrito contendo as primeiras linhas de "Annabel Lee", enquanto a chuva começa a riscar a escrita. "Não daqui a cem anos", conclui Flaherty, enquanto Madeline vira o papel na sua mão, para revelar as palavras "IOU (Ihe devo) / \$ 8,70 / Edgar Allan Poe". Quando o filme termina, a chuva continua riscando o IOU. O momento final revela a identidade de Dupin para o público, mas claramente nem Flaherty nem Madeline reconhecem o nome; representando sua "geração", Flaherty, como Lorna Bounty, subestimou Poe. Sua observação de improviso, "Nem em cem anos", traça a distância (103 anos, na verdade) entre o cenário do filme e seu lançamento, num tempo em que todos os espectadores reconheceriam o valor do nome Edgar Allan Poe e teriam apreço do valor monetário de seu autógrafo no verso de um manuscrito parcial de "Annabel Lee". A chuva, apagando lentamente os escritos de Poe, agrava a ironia da cena final: nem Flaherty nem Madeline valorizam a nota (como um IOU ou como artefato literário) o suficiente para salvá-la da destruição, mas o público pode adivinhar seu valor - pelo menos vários milhares de dólares, em 1951.

Apesar do grande volume de filmes baseados (vagamente) nas histórias de Poe desde a década de 1950, nenhum grande estúdio lançou uma cinebiografia do autor desde *The Loves of Edgar Allan Poe*, e relativamente poucos filmes de ficção apresentaram Poe como personagem central<sup>26</sup>. Uma grande exceção, o filme de James McTeigue, de 2012, *The Raven*, atualiza a imagem de Poe como herói azarão<sup>27</sup> - e aumenta o interesse nela. Como em *The Man with a Cloak*, Poe tem o papel de um detetive amador, ao qual ele deve ter se acostumado através de vários romances de mistério, incluindo a série de quatro livros de Howard Schechter (começando com

<sup>26</sup> Para um inventário de filmes relacionados a Poe até 1992, veja SMITH (1998). Devo observar três representações de Poe em filmes não discutidos neste ensaio: A interpretação de Terence Stamp do personagem-título em "Toby Dammit", de Federico Fellini, o terceiro filme da trilogia *Histoires Extraordinaires/Spirits of the Dead* (American International Films, 1969), evoca Poe de algumas maneiras, mas sem nenhuma referência direta à biografia de Poe. *The Spectre of Edgar Allan Poe* (dirigido por Mory Quandour, Cintel Productions, 1974) coloca seu personagem-título em um hospital psiquiátrico administrado por um médico sinistro e sua perturbada esposa homicida, mas, apesar de ter um faturamento superior e tempo de tela amplo, o personagem Poe é subdesenvolvido; embora o filme enquadre seu enredo principal como uma explicação para a obsessão de Poe com "morte, decadência e loucura", a identidade do personagem como Poe é, na maior parte, incidental. E Poe (interpretado por Ben Chaplin) aparece em seqüências de sonhos em *Twixt* (American Zoetrope, 2012) de Francis Ford Coppola, mas ele serve como pouco mais que inspiração para outro personagem e fornecedor de exposição; como em *The Spectre of Edgar Allan Poe*, seu Poe-ismo faz pouca diferença.

<sup>27</sup> James McTeigue (dir.), *The Raven* (20th Century Fox/Relativity Media, 2012).



*Nevermore*, em 1999), *Nevermore*, de William Hjortsberg (1994), *The Pale Blue Eye*, de Louis Bayard (2006), e o romance de Avi YA, *The Man Who Was Poe* (1989). Usando um esquema que lembra o romance de Hjortsberg, o enredo de *The Raven* passa por uma série de horrendos assassinatos encenados para sugerir histórias de Poe. Inicialmente suspeito de envolvimento nos crimes, Poe (interpretado por John Cusack) é recrutado para ajudar a capturar um *serial killer* que também sequestrou e enterrou viva a noiva do escritor, Emily Hamilton (Alice Eve).

*The Raven* apresenta Poe invocando o trocadilho com "pobre". No início do filme, Poe entra em uma taverna lotada e pouco iluminada e imediatamente começa a discutir com o *barman*. Menos paciente que Flaherty, de *The Man with a Cloak*, esse taberneiro se recusa a servir Poe, resmungando "Isso vai aproximadamente cobrir a última conta" quando Poe atira violentamente dinheiro no bar para provar sua capacidade de pagamento. Poe, então, descaradamente esvazia a caneca do cliente ao lado dele antes de tentar negociar com o *barman*: "Eu ganho uma bebida para cada homem aqui que me reconheça, ou um dos meus poemas". Quando essa jogada falha, o bêbado cuja bebida Poe roubou o ameaça, levando Poe a anunciar:

- Sou um poeta nacionalmente elogiado!
- É por isso que você não tem dinheiro.
- Eu sou Poe.
- Foi o que eu disse.

Pedante e arrogante, Poe passa a corrigir o bêbado e procura desesperadamente reconhecimento (recebendo-o apenas de um único cliente francês) antes de ser expulso do bar. McTeigue, junto com os escritores Hannah Shakespeare e Ben Livingston, inicialmente revela abuso de substância por Poe, mesmo tendo o editor do jornal *Baltimore Patriot* alertado o escritor para largar "a bebida e as tinturas [de ópio] porque está apodrecendo seu cérebro". O Poe de 2012 rapidamente se mostra mais debochado – e acerbo – que o Poe durão de 1951, como ele responde sarcasticamente que só bebe socialmente "para aliviar minha timidez, e as tinturas são puramente terapêuticas, um leve paliativo contra o frio do desespero de um órfão". Quando o pai de Emily, que obviamente quer manter Poe longe de sua filha, o acusa de ser "um alcoólatra, um viciado em ópio e um ateu", Poe se opõe apenas ao último desses rótulos.

Mas o sequestro e os assassinatos presenciados transformam Poe de um poeta alcoólico empobrecido em um herói detetive sóbrio e altruísta. Essa mudança repentina para a sobriedade e o foco mental é típica de histórias de detetive e filmes de Sherlock Holmes em diante; de fato, quando o Poe de Cusack se torna um detetive, ele é absorvido na versão moderna do gênero que Poe originou. Ao mesmo tempo, o desaparecimento dos traços de caráter definidores de Poe do primeiro ato do filme



sugere que McTeigue precisava que seu público reconhecesse "Poor Poe", mesmo que esse personagem não pudesse ser comparado ao herói de ação que o restante do filme exige. Além de se juntar ao detetive da polícia em sessões de estratégia e perseguição física ao assassino, Poe imediatamente decodifica todas as pistas que seu inimigo deixa, por mais obscuras que sejam.

O vilão, revela-se, é Ivan Reynolds, um fã perturbado que frequentemente encontrava Poe em seu trabalho como tipógrafo no jornal. Tomando emprestada uma página do *playbook* de Annie Wilkes, em *Misery*, de Stephen King, Reynolds alega ter cometido esses crimes para inspirar Poe a escrever outro grande mistério horrível – esse com o próprio Poe como protagonista. E ele consegue: Poe segue as instruções do assassino, escrevendo um seriado policial real publicado no *Patriot*. Poe salva Emily, mas apenas jogando o jogo do assassino, finalmente sacrificando sua própria vida pela dela (ele concorda em beber veneno em troca da pista final que revela sua localização). Assim, Poe finalmente salva a mulher, moribundo – algo que o Poe das cinebiografias era, obviamente, incapaz de fazer – e o faz, pelo menos em parte, publicando seu trabalho. Embora *The Raven* não termine fazendo alusão ao valor monetário de seu legado literário, ele aponta para a carreira póstuma de Poe como o mestre reconhecido e lucrativo do macabro. Reynolds se vê como um guardião da chama, dizendo a um Poe moribundo que, mesmo quando ele parecia ter ficado sem ideias para seus contos góticos, “eu ainda acreditava na sua visão, em um futuro em que as pessoas ficariam na fila para ver o tipo de coisas que apenas pessoas como você e eu podiam ver... Ninguém jamais esquecerá de você”. Claro que, como outros vilões inspirados em Poe – do Dr. Vallon, de Bela Lugosi, em mais um filme intitulado *The Raven* (1935), até o Prof. Joe Carson, na série de televisão *The Following* (2013-15) – Reynolds distorceu Poe em sua própria imagem psicótica. E, no entanto, mais uma vez, os cinéfilos reconhecem a profecia nas palavras de Reynolds. Embora *The Raven* pareça não conseguir decidir como Poe era conhecido em 1849, ele conclui com o contraste reconfortante entre a obscuridade implícita no discurso de Reynolds e a fama póstuma do escritor, um futuro em que “as pessoas ficariam na fila” para compartilhar a “visão” de Poe. Essa última imagem sugere mais filmes do que livros, não apenas porque o público de filmes compartilha literalmente imagens visuais em vez de imaginá-las durante a leitura, mas também porque ficar na fila está mais associado à experiência de cinema do que à compra de livros. E, embora as filas não tenham sido particularmente longas para *The Raven*, a regularidade com que Poe e seus contos góticos foram referenciados em títulos de filmes sugere que sua “visão” – realmente, nossa visão dele – é uma boa bilheteria. No início dos anos 60, por exemplo, os filmes do “*Poe Cycle*”, de Roger Corman arrecadavam entre US\$ 1 milhão e US\$ 2 milhões em orçamentos de cerca de US\$



200.000<sup>28</sup>. Nos cinemas como nas casas de leilão, Poe provou ser um bom investimento: compre Poe, venda caro.

É quase impossível imaginar uma apresentação cinematográfica de Poe que, de alguma forma, não invoque a imagem do poeta alcoólico pobre, não apreciado – e certamente qualquer apresentação que contradiga diretamente essa imagem, retratando Poe como tendo sido bem de vida ou desfrutado celebridade de longa duração, seria incorreta. E, no entanto, facetas importantes da vida e da carreira de Poe tendem a ser negligenciadas nessa linhagem de representações: por exemplo, seu relacionamento frequentemente combativo com outros escritores; sua ambição ao longo da sua carreira de fundar e editar sua própria revista literária; seu momento de fama após a publicação de *"The Raven"*; seu flerte público com Frances Osgood e a busca posterior e desesperada por outras mulheres após a morte de Virginia; seu genuíno interesse pela ciência, culminando na publicação de *Eureka*. Não menciono esses elementos que faltam na biografia de Poe para culpar os filmes antigos de Hollywood como *The Loves of Edgar Allan Poe* ou mesmo os novos como *The Raven*; não é tarefa deles ser historicamente precisos ou completos. Mas tentei demonstrar que todos esses filmes, biográficos ou manifestamente fictícios, simplificam Poe essencialmente da mesma maneira: como um homem sem sucesso buscando validação para sua poesia (nunca sua prosa); bebendo como resposta à sua frustração, mas nunca se comportando mal enquanto estava bêbado; sacrificando para o benefício de outros; e trabalhando na obscuridade, para ser apreciado somente após sua morte. Inevitavelmente, Poe se torna mártir – para sua esposa (ou, em *The Raven* [2012], sua substituta) e para a literatura. E Poe se torna martírio, assegurando seu lugar como o eterno forasteiro, amado por não ter sido amado e altamente valioso por ter sido subvalorizado.

### Referências

BLOCH, Robert. "The Man Who Collected Poe". In: *The Man Who Called Himself Poe*. Ed. Sam Moskowitz. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1969. p. 121.

CARLSON, Thomas C. "Biographical Warfare: Silent Film and the Public Image of Poe". In: *Mississippi Quarterly* 52, no. 1 (1998). p. 5.

CORMAN, Roger; JEROME, Jim. *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime*. New York: Random House, 1990. p. 78-84.

DAWKINS, Richard. *The Selfish Gene* (1976). Oxford: Oxford University Press, 2006. p. 192.

---

<sup>28</sup> Roger Corman, com Jim Jerome, *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime* (New York: Random House, 1990), 78-84.



HAWTHORNE, Julian. "My Adventure with Edgar Allan Poe". In: *The Man Who Called Himself Poe*. Ed. Sam Moskowitz. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1969. p. 63.

Jay B. Hubbell. *Who Are the Major American Writers?* Durham, N.C.: Duke University Press, 1972. p. 547.

JACKSON, David K.; THOMAS, Dwight. *The Poe Log*. Boston: G. K. Hall, 1987. p. 437.

LANG, Andrew. *Letters to Dead Authors* (1886). New York: AMS Press, 1968. p. 141-144.

LONG, Amelia Reynolds. *Death Looks Down*. Chicago: Ziff Davis, 1945. p. 32.

MCGILL, Meredith L. *American Literature and the Culture of Reprinting, 1834–1853*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.

OSTROM, John W. ; POLLIN, Burton R.; SAVOYE, Jeffrey A. (eds.). *The Collected Letters of Edgar Allan Poe*. New York: Gordian, 2008.

PEARL, Matthew. "A Poe Death Dossier: Discoveries and Queries in the Death of Edgar Allan Poe". In: *Edgar Allan Poe Review* 7, no. 2 (2006): 30–49; e 8, no. 1 (2007): 8–31.

PEEPLER, Scott. "That Name'll Never Be Worth Anything': Poe's Image on Film". In: *The Edgar Allan Poe Review*, Vol. 16, No. 2 (Outono 2015), p. 169-183. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/edgallpoerev.16.2.0169>. Acesso em: 15 de janeiro de 2019.

PEEPLER, Scott. *The Afterlife of Edgar Allan Poe*. Rochester, N.Y.: Camden House, 2004.

QUINN, Arthur Hobson. *Edgar Allan Poe: A Critical Biography* (1941). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998. p. 639.

SMITH, Don G. *A Critical Filmography of Theatrical Releases Based on the Works of Edgar Allan Poe*. McFarland Publishing, 1998.

STARRETT, Vincent. "Have You a Tamerlane in Your Attic?". In: *Saturday Evening Post*, 27 June 1925, 72.

SAVOYE, Jeffrey A. (ed.). *The Collected Works of Edgar Allan Poe: A Comprehensive Collection of E-Texts*. Disponível em: [www.eapoe.org/works/editions/taop.htm](http://www.eapoe.org/works/editions/taop.htm). Acesso em: 11 de junho de 2015.

SMITH, Don G. *The Poe Cinema: A Critical Filmography of Theatrical Releases Based on the Works of Edgar Allan Poe*. Jefferson, N.C.: McFarland, 1999. p. 18–22.

TANE, Susan Jaffe. "A Poe Collector's Memoir". In: GEWIRTZ, Isaac. *Edgar Allan Poe: Terror of the Soul*. New York: New York Public Library, 2013).

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. "Edgar Allan Poe and the Undeath of the Author". In: *Adapting Poe: Re-imaginings in Popular Culture*. (ed. Dennis R. Perry and Carl H. Sederholm). New York: Palgrave Macmillan, 2012. P. 24–25.

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## Perguntas para o fim do mundo deles

Noá Bonoba<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> artista multilinguagem, curadora, Mestra em Artes no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade federal do Ceará e integrante da V Turma da Escola de Audiovisual da Vila das Artes. Atualmente tem se interessado por obras artísticas que utilizam o hibridismo entre linguagens como suporte político de um ativismo implicado nos debates acerca da redistribuição de acessos para existências dissidentes





Como fugir dos cativeiros estéticos? Como fugir dos cativeiros identitários? Como dialogar com o comum? Como criar comunas? Como fazer arte de quintal? Quem está comigo? O que podemos juntas? Que negociações são necessárias para a criação de um solo comum de compartilhamentos e trocas? Como desmontar a cena colonial entre as nossas? Como compartilhar processos em quintais? Como comunicar através do sensível? Como o sensível pode ser utilizado de forma bélica? Como o sensível pode também ser utilizado como forma de liberação e invenção? Inventar outros mundos é político? Inventar outros mundos é político? Inventar é político? Imaginar é político? Lombras estéticas podem ser políticas? Como inebriar o ativismo? Como entender a farra como projeto político? Como entender a dança como projeto político? Como inebriar o discurso pela forma? Onde começa o discurso e onde começa a forma? Quais os tons possíveis na comunicação com o outro? Como a arte pode desautomatizar? Como não reproduzir cativeiros estéticos e identitários? Como redistribuir os acessos? Como a arte pode ser pensada como instrumento de reparação e como podemos ser nossas próprias agentes da reparação? Como fundar entre nós de nós para nós em nossas comunidades expandidas? Como fundar comunas estéticas que não sejam bolhas? Como utilizar nosso repertório artístico para expandir a Grande Rachadura Interna do Cis-Tema? Como injetar na veia do delírio colonial pedagogias através do segredo? O mistério é político? O segredo é político? Como não cristalizar as identidades? E como não entendê-las como cristalinas? Como se comunicar na opacidade? Como fundar rotas de ação que não sejam desenhadas em linhas retas? Existe ativismo onírico? A luta política pode ser traçada através da lógica dos sonhos? Existe ativismo surrealista? Existe ativismo bêbado? É possível um ativismo lisérgico? Minhas pautas cabem na minha dança? Minha dança dá conta das minhas pautas? Como pautar os sonhos?

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## Mário Peixoto, Octavio de Faria e a invenção de *Limite* (1931)

Denilson Lopes<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professor Associado da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É autor de: *Afetos, Experiências e Encontros com Filmes Brasileiros Contemporâneos* (2016); *No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais* (2012); *A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens* (2007); *O Homem que amava Rapazes e Outros Ensaios* (2002); *Nós os Mortos: Melancolia e Neobarroco* (1999). Email: [noslined@bighost.com.br](mailto:noslined@bighost.com.br)

**Resumo**

Estas são cartas inéditas, em grande parte, de Octavio de Faria para Mário Peixoto, escritas desde o fim dos anos 1920 até 1933, pelas quais Octavio realiza uma campanha publicitária em favor de *Limite* (1931). Pelas cartas, podemos ver uma longa amizade (que durou até a morte de Octavio de Faria), as ansiedades de jovens artistas, como foi a primeira apresentação de *Limite* em 17 de maio de 1931 - e, ao mesmo tempo, as cartas ajudam a desmitificar o suposto isolamento de Mário Peixoto.

**Palavras-chave:** Mário Peixoto; Octavio de Faria; cartas; *Limite*.

**Abstract**

These are unpublished letters from Octavio de Faria to Mário Peixoto, written from the late 1920s to 1933, in which Octavio carried out an advertising campaign in favor of *Limite* (1931). Through the letters, we can learn about a long friendship (which lasted until the death of Octavio de Faria), the anxieties of young artists, how was the first presentation of *Limite*, on May 17<sup>th</sup>, 1931 - and, at the same time, the letters help to demystify the alleged isolation of Mário Peixoto.

**Keywords:** Mário Peixoto; Octavio de Faria; letters; *Limite*.



A amizade entre Mário Peixoto (1908-1992) e Octavio de Faria (1908-1980) é longa, desde a infância até a morte de Octavio. Aqui, gostaríamos de resgatar o momento da relação entre Octavio e Mário, no fim dos anos 1920 até 1933, que tem um registro privilegiado nos dois volumes dos diários inéditos de Mário Peixoto, publicados em 1933 com o nome de *Cadernos Verdes* (um terceiro volume parece ter se perdido). Por ser um material inédito, nossa intenção é perceber o que antecedeu à primeira exibição de *Limite* em 17 de maio de 1931 como um marco do Modernismo no Rio de Janeiro, bem como a oportunidade de mapear experiências de artistas em formação. Não temos pretensão maior do que fazer uma apresentação comentada da seleção desse material.

Os *Cadernos Verdes* são dedicados a Octavio de uma forma peculiar, quase num pedido para que ele os publicasse<sup>2</sup>.

Octavio, não tenho por hábito oferecer “lama” aos meus amigos. É na terra mesmo que ela se purifica e vem a produzir – estiliza-se, querendo você melhor – mas nada fora dela. A você, que aí ficou ainda, de redimi-la com a sua publicação. A terra lhe será grata.

Santa-Justina.<sup>3</sup>

Maio de 1933.

Por que oferecer lama? Seria o tom íntimo do diário algo que não compartilhava com amigos? As cartas de Octavio de Faria a Mário presentes nos *Cadernos Verdes* são vestígios das sessenta e quatro que Mário Peixoto dizia ter, e de apenas duas que Mário lhe escrevera. Os estilos são bem diversos, mas o recorte feito enfoca mais assuntos intelectuais do que pessoais.

De todo modo, a datação parece indicar uma revisão que Mário fez sobre um material bruto, o que parece não ter acontecido no *Diário da Inglaterra* (1927), e o quanto ele cortou ou editou teríamos que ver nos originais das cartas (até o momento, consideradas perdidas). Tive apenas acesso à versão digitada dos *Cadernos Verdes*. Como se sabe, trechos desses diários, conforme descoberta de Roberta Gnatalli (que digitou os textos), aparecem nos seis volumes do inédito *O inútil de cada um* (1992).

<sup>2</sup> Faremos modernização da ortografia.

<sup>3</sup> Fazenda do tio de Mário Peixoto, Victor de Souza Breves, em Mangaratiba, onde ele filmou *Limite*. O local, em cuja proximidade também há hoje comunidades quilombolas, foi invadida pelo MST em 2004 (GASPARI, 2004).



A própria natureza dos *Cadernos Verdes* é questionada por Mário Peixoto: “Em vão procurei nos meus papéis guardados a carta que devia iniciar este diário (Poderei chamá-lo mesmo de diário?)”. Ele insere cartas de suas primas e de seus amigos, sem que tenhamos muitas vezes a versão dele sobre os fatos. Aqui haveria ainda uma tarefa a fazer, porque há rascunhos de algumas cartas no Arquivo Mário Peixoto que poderiam ser usados. As cartas que Mário escreveu estariam com seus remetentes, os parentes desses ou perdidas.

Essa escolha do uso maciço de cartas de outras pessoas em seus diários traz revelações que o próprio Mário nos permite ver, ao selecionar o que lhe é escrito. Desde o princípio, já percebemos que o diário que vemos ler teria outra função - como a busca frustrada de uma carta referente a uma decepção com sua prima G (Genoca?), que Mário consideraria como um “prefácio” - o que já sugere um diário a ser publicado.

A parte inicial dos *Cadernos Verdes* remete à infância e à adolescência, da qual não trataremos aqui. Focaremos nas cartas a partir de 1928, quando aparecem as primeiras cartas assinadas por “O.”, que deve ser seu amigo Octavio de Faria. Aqui, pela primeira vez no diário, questões intelectuais e artísticas aparecem de forma mais decisivas. Apesar de ambos terem a mesma idade, parece que é Octavio que sempre está aconselhando a Mário.

Nas cartas de Octavio a Mário, sempre considerando que Mário possa as ter alterado quando estava revendo o material, no interesse de publicá-lo ou ter incorporado no grande projeto de *O inútil de cada um* (1992), aparecem registros de trabalhos de Mário Peixoto desconhecidos, e posicionamento de Octavio de Faria sobre o papel do artista - em grande parte, a partir do que Mário lhe enviou ou fez. Como diz sobre uma peça de Mário Peixoto: “O que eu quero dizer é que ela não vai ser apreciada como devia. Você que viu ‘A Turba’<sup>4</sup> conhece os juízes que te esperam. E como me parece que eu mesmo não sou mais que um deles vou parar para não cuspir mais para o alto. Só há um juiz para sua obra: você mesmo”.

Na carta seguinte, datada de 21 de agosto de 1928 (PEIXOTO, 1933), ao lamentar que Mário desistira da peça, Octavio acaba por fazer sua própria confissão de artista quando jovem que só estrearia como romancista em 1937.

Como você bem pode acreditar eu também já me ensaiei nesse gênero. Talvez não acreditasse, porém, se eu dissesse o número de peças, romances e contos que tenho começado, e alguns mesmo prontos para uma correção que não veio ainda - e que, creio, nunca virá - porque não me

---

<sup>4</sup> Filme de 1928, dirigido por King Vidor, que fala dos sonhos perdidos de um jovem.



agradam. Pensa você que eu desanimo por isso? A gaveta bem trancada para ter certeza que ninguém leu, lê ou vai ler as minhas “burradas”. Vou continuando a imaginar e a escrever o que imagino. Um dia talvez, se sair alguma coisa que preste, você terá ocasião de ver na vitrine de uma livraria qualquer o meu nome na capa de um volume (entre parêntesis, eu, pessoalmente, faço pouca fé nisso).

De forma explícita, na continuidade da correspondência, Octavio de Faria faz uma avaliação do amigo, das consequências de sua formação de “menino rico e prendado moral como intelectualmente”, “menino de família”, e a implícita necessidade de ruptura com esta formação para ser um artista, na anunciada longa carta que ele escreve em 26 de julho de 1929 (PEIXOTO, 1933). Ali, ele demonstra ver em Mário uma falta de persistência que talvez anuncie as dificuldades em concluir trabalhos após *Limite*: “Você vive mudando de orientação. Não tem a força de errar até o fim num sistema. Logo que você perde a confiança no sistema em que você se lançou com entusiasmo, você murcha, desanima, desiste”. Octavio critica também sua impressionabilidade, como se esta derivasse de uma falta de vontade para construir uma obra pessoal: “Natureza, portanto extremamente sensível que vive no contacto de muitos pensamentos diferentes (o burguês – honrado de seu pessoal, o artístico – aventureiro do teatro de brinquedo<sup>5</sup>, etc.)”. Subjaz ao desejo de uma obra pessoal, uma afirmação de uma personalidade forte.

A verdade, a verdadeira solução é a gente se construir um sistema, e ficar dentro dele, fechado, intangível. A você que chegou a um sistema desses (eu discutirei depois o sistema em si) eu não perdoo essa constante dúvida sobre si mesmo – ou ainda pior: que v. permita constantemente aos outros de se intrometerem na sua vida perturbando-a como perturbam dada a sua extrema sensibilidade.

Na vida é preciso teimosia, cabritismo. Burrice mesmo nesse sentido de se obstinar no que quer. Se não se fizer assim, o mundo pega da gente e começa a mandar para cá, para lá, para onde houver lugares vazios – e serão forçosamente os piores lugares. (...). Antes o inferno procurado, querido, do que o céu imerecido, a que a gente vai porque o destino quer.

---

<sup>5</sup> Grupo de teatro no fim dos anos 20, precursor do teatro moderno no Rio de Janeiro.





Que é uma tradução da coragem nietzschiana de ser o que se é.

Daí em achar um absurdo a ideia de nossos pais que dizem que nos querem “corrigir dos nossos defeitos”. (...) mas se a cura for radical, isto é, de todos os defeitos, o pobre sujeito fica muito mais sujeito a essa despersonalização completa que faz com que a vida faça o que quer desse e daquele. Ficam as qualidades, dirão alguns... mas, como na maioria dos casos, as nossas qualidades são defeitos aos olhos de nossos pais... o produto de uma educação dessas, será sempre um medíocre incapaz de se elevar acima do rebanho de carneiros que anda por aí... (Eu ou você, honestos empregados de casa comercial, ou mesmo exemplares estudantes de direito, seríamos ainda menos do que somos, não sendo nada - se me perdoa a “gaffe”).

Octavio expressa um desejo de que Mário vá mais longe: “O que eu acho, porém, é que o que v. quer é pouco. Eu espero mais coisas de você...”. A amizade persiste mesmo com posições artísticas diferentes, como Octavio diz em carta de três de maio de 1930, ao ler alguns poemas de *Mundéu*, primeiro livro de poemas de Mário Peixoto, que seria publicado em 1931:

E isso apesar de nós estarmos em extremos opostos, isto é: você, modernista, e eu, já tendo renunciado a toda e qualquer possibilidade disso, no outro polo, ingressando nas fileiras da ordem literária. Isso não quer dizer que eu exija rima, número de sílabas, etc., mas que eu me convenci de que nenhum dos dois extremos tem razão. Assim eu volto à ordem, com algumas aquisições que o movimento moderno trouxe indiscutivelmente.

Ao se colocar numa posição bem crítica em relação ao Modernismo de 1922, Octavio se situa mais no campo moderno do que modernista. Curioso ele chamar Mário de modernista. Sem dúvida, seus poemas de *Mundéu* (1931) se aproximam de uma dicção coloquial, mas até agora não identifiquei a aproximação entre Mário Peixoto e os modernistas paulistas. Há um registro de uma troca impessoal de bilhetes<sup>6</sup> em que Mário Peixoto pede um roteiro seu que estaria com Mário de Andrade. Este responde, mas não há as longas cartas que Mário de Andrade enviou a tantos outros jovens intelectuais.

<sup>6</sup> Estão na Cinemateca Brasileira em São Paulo.



Também as dificuldades nas relações sociais aparecem, mesmo quando Mário Peixoto tinha uma vida social mais intensa - como aparece em bilhete enviado de Paris, em 19 de julho de 1929 (PEIXOTO, 1933), assinado por um pseudônimo, mas que poderia ser de Octavio: “Você é dos tais que gosta muito de marcar datas... e de desmarcar... Esse ano em Petrópolis você desceu 10 vezes antes de descer de fato, não foi? Agora com mais razão... Snr. Vedette do Snr. E. A. Dupont!”.

Em poucos momentos, podemos perceber a intimidade entre Octavio e Mário - como aparece neste outro bilhete não assinado, escrito de Paris em 25 de julho de 1929 (PEIXOTO, 1933), sem referência a fatos políticos, históricos e sociais:

Mário.

De malas prontas, já metade aqui, metade no vapor. E dizer que nós perdemos por dias essa boa ocasião de “cortar” um pouquinho na pele alheia<sup>7</sup>, hein? Aqui as paredes e os parentes não ouvem... felizmente... –

Recebi sua carta repleta desse desânimo que você, eu acho, deve combater o mais que puder... (enfim, não insisto; isso é da carta grande).

Em carta do Rio de Janeiro, de 2 de janeiro de 1930 (PEIXOTO, 1933), de O. a Mário, transparece um certo desencontro entre os circuitos de amizades do dois:

Mário,

Notícias suas, tive outro dia pelo “B”.<sup>8</sup> Na fazenda, você? Não entendi o que havia... e fico à espera de maiores esclarecimentos. E o teatro... não mais “de brinquedo”... é “de verdade”? Notícias dele, por favor.

Aí vai a sua “Dança”... Quando nos encontrarmos a “tesoura”<sup>9</sup> funcionará... Mas posso garantir que quase enferrujou de pouco uso durante esse último tempo.

“O.”

A carta termina com um curioso “P.S.”, no que se refere ao cuidado com o tema da homossexualidade e o distanciamento do feminino:

P.S. – Pelos mais terríveis “antros” cinematográficos d’aqui, está passando um colosso do Pabst que se chama “A Caixa de Pandora”... Merece ida à pé à Tijuca sem certeza de bonde para a volta – Não perca – E não leve senhoras nem

<sup>7</sup> Fofocar?

<sup>8</sup> O músico Brutus Pedreira?

<sup>9</sup> Expressão com variantes que diz respeito a críticas.



mesmo sendo casadas. É brabo!... Tem um estudo de “Safismo” m<sup>to</sup> bem feito.

Quanto a *Limite*, apesar de Mário Peixoto dizer que Octavio de Faria só viu o filme quando concluído, a relação entre os dois durante sua realização foi muito estreita. Octavio acompanhou desde um envio dos primeiros *stills*, como aparece na carta de 12 de agosto de 1930 (PEIXOTO, 1933). A expectativa criada e a aposta no filme são tão grandes que Octavio propôs atrasar um número de “O Fan”, jornal do *Chaplin Club*, para poder ver o filme completo (ou pelo menos o roteiro) e publicar um artigo consistente sobre ele. Isso que acabou não acontecendo, pelo fato de o filme demorar bem mais a ficar pronto do que era possível esperar. Como diz em 21 de setembro de 1930 (PEIXOTO, 1933):

Eu queria dar uma notícia no Fan de responsabilidade. Sabe o que é, não? Dizer que o filme “promete”, que “as cenas que eu vi deixam adivinhar muita coisa” não só não vale a pena como não vai comigo nem com o jeito geral do Fan. Cheira demais a propaganda do cinema nacional, por ser cinema nacional.

Em dezembro daquele ano, a montagem ainda estava sendo feita. Na carta de 15 de março de 1931 (PEIXOTO, 1933), após ter visto parcialmente *Limite*, Octavio pouco fala do que pensa e mais como o filme podia receber críticas, numa verdadeira “campanha publicitária” para colocar *Limite* além do debate sobre cinema brasileiro. Na carta de Octavio de 1º de maio de 1931 (PEIXOTO, 1933), descobrimos que o próprio Mário Peixoto pediu que fosse retirada a referência ao “nacional - embora não saibamos que motivos (de Mário) Octavio considerava fracos. De todo modo, a campanha de Octavio de Faria foi compartilhada por Mário Peixoto - que, parece, nada tinha do artista isolado e desinteressado de repercussão, e culminou na apresentação de *Limite* em 17 de maio – como sabemos pela presença do nome de Mário Peixoto na imprensa nos anos 1930, mesmo depois da apresentação de *Limite*, e pelas notas e matérias sobre a filmagem de *Onde a terra acaba* (não concluído).

(Rio, 15 de março de 1931)

Mário.

Ainda com os olhos cheios de *Limite*. Por maior que fosse a confiança confesso que não esperava tanto.

Apesar de estar nesse momento ultra sem tempo por causa do meu livro, não só já cuidei dos artigos prometidos, como já escrevi um deles. (...)



Creio que será fácil colocar um artigo no “Mundo Ilustrado” (assim afirmou pelo menos o “S.”...), o outro no “O Jornal”, suplemento, na página literária dos Domingos – que é muito lido não só aqui no Rio como no interior.

Pensei em estabelecer a minha “campanha” do seguinte modo: dois artigos, bem diferentes e visando públicos diversos, (admitindo que as fotografias façam alguém ler os artigos).

Um (o do “Mundo Ilustrado”, com fotografias) para o “geral”, bem insignificante, tipo “social”, mexendo apenas em generalidades. Uma espécie de apresentação geral, fazendo um pouco de força para mostrar como o público deve ver e entender o filme – porque creio que é um ponto importante. Creio mesmo que você deveria fazer força nesse sentido (sugestões à publicidade) porque como você sabe não há nada mais cretino do que público de cinema (cada dia me convenço mais disso). É preciso que você indique ao público como deve ver o filme. Por mim vou tecendo os meus pauzinhos.

O outro artigo já está feito mais ou menos. É o artigo sério, maçudo – tipo Fan, para quem entende de cinema. Chama-se “Natureza e Ritmo” – “a propósito de *Limite*, filme nacional”. O “a propósito” é apenas para chamar mais gente, porque o artigo é todo sobre *Limite*.

Creio que você terá surpresa lendo-o. Há uma ou outra restrição (suprimíveis, aliás, se você achar que isso pode prejudicar a “publicidade”. Por mim, acho que se dá precisamente o contrário) mas o filme é discutido não em função do cinema nacional e das suas habituais fraquezas, mas do cinema em geral como um filme qualquer – como merece.

Mando-o um desses dias para você ver o que acha e se é necessário modificar alguma coisa. Quanto ao outro, ainda não escrevi porque, com franqueza, preferia ver o que ainda falta de *Limite* para poder falar com mais conhecimento de causa. Como nesse artigo não quero descer a detalhes e sim ficar só nas generalidades, sinto de certo modo falta do que



não vi. Mas como não há pressa, creio que está tudo muito bem.

Um desses dias – assim que tiver tempo para copiá-lo – mando o artigo já escrito.

“O.”

Ainda em 28 de março de 1931 (PEIXOTO, 1933), Octavio narra terminar o segundo artigo previsto sobre *Limite*, antes da exibição, imaginando já um terceiro artigo e a possibilidade de falar do filme seguinte de Mário, então chamado *Sonolência*, destinado a um público maior e a fazer de Carmen Santos uma estrela (sendo esta quem critica o título, que acaba virando *Onde a terra acaba*):

Mário.

Aí vai cópia do artigo já pronto (faltam apenas retoques) sobre *Limite*. Como expliquei, é o que me parece que vai sair no “O Jornal”. Veja o que acha – sinceramente. Se achar que alguma frase pode ser prejudicial ao filme (bilheteria ou “relações”) diga, porque é fácil dar jeito.

Lendo-o não se esqueça de que é artigo nº 2, isto é, que há um inicial, de generalidades, etc., como expliquei.

Esse, ainda está em esboço. Estou esperando pelo resto de *Limite*. Quando? Será que eu vou ganhar a corrida?

Já estou imaginando um possível artigo nº 3 sobre *Limite* para o Fan, dessa vez tocando o pau do ponto de vista da continuidade absoluta. Estou apenas esperando para ver o resto do filme – e que chegue o dia do próximo número do Fan (*Limite* pode, portanto passar descansado... quando o artigo vier já se estará provavelmente falando de *Sonolência*).

Tem que me agradecer muito pelo *reclame* de *Limite* que tenho feito “de boca”. Nem o “P.L.”<sup>10</sup> me ganha. O “S.” já está falando do filme como se o tivesse visto. Se você quer publicidade...

“O.”

O lançamento se aproxima e tudo é cuidadosamente planejado. A quantidade de convidados e o texto do convite eram preocupações de Octavio, até aí sugerindo o embate entre nacionalistas e cosmopolitas cinéfilos, antecipando a reação negativa que

---

<sup>10</sup> Pedro Lima?



a obra poderia ter, buscando talvez ter na plateia quem pudesse ser também favorável ao filme. Parece uma guerra a ser travada com vozes discordantes no *Chaplin Club* e como fazer para que o filme tenha repercussão. Uma verdadeira batalha campal e midiática, talvez como a que se preparou em torno da apresentação do balé *Sagração da Primavera*, com música de Igor Stravinsky e coreografia de Nijinsky, em 1913, em Paris, e da Semana de 22 em São Paulo - só que agora centrada em torno de um filme. Curioso que mesmo não tendo uma adesão ao Modernismo e a um cinema de vanguarda, Octavio demonstrava uma clara compreensão da natureza do jornal, da diferença entre entrevista e artigo, demonstrando um empenho tão total a favor do filme - mesmo quando comentava a vaia que gostaria de dar para certa cena<sup>11</sup>. Naturalmente há uma lealdade ao amigo Mário Peixoto, superior às diferenças artísticas que tinham, bem como, para sermos justos, a percepção de que *Limite* representava a encarnação dos ideais defendidos pelo *Chaplin Club* em favor não só do cinema silencioso, mas de um cinema de qualidade (PEIXOTO, 1933). Contudo, *Limite* representou uma falsa vitória - uma vitória de Pirro, devido à hegemonia do cinema falado e de um cinema comercial de baixa qualidade. Mas há derrotas que valem mais do que vitórias. Diferente de outros atos de vanguarda que se julgavam inaugurais, havia aqui também mais um enterro de uma época não só do cinema, mas de um mundo há muito perdido que naufragaria igualmente nas imagens de *Limite*:

Rio, 28 de abril de 1931

Mário.

Junto você encontrará um artigo de jornal e as listas. O artigo é uma espécie de entrevista que tive de dar e onde falei de *Limite*, como você verá (fim do artigo). Não preste atenção ao resto do artigo. Sabe o que são entrevistas... Além disso, o rapaz achou que para agradecer precisava fazer aqueles elogios descabidos do princípio, que me impediriam de chamar a sua atenção sobre o artigo se não fosse a necessidade em que me sinto de agradecer desse modo um pouco, tudo o que a sessão de *Limite* representa para o *Chaplin Club*. Peço que leia este e os demais artigos nesse sentido.

Quanto às listas, vão com duas espécies de sinais. Uns, as cruzes (x), significam que não vejo o menor interesse para

<sup>11</sup> Seria a única cena com intertítulos? Sem seus três intertítulos, o filme seria o triunfo exclusivo da imagem e do som.





nós ambos (*club* e você) em convidar tais pessoas. A menos naturalmente que você tenha alguma razão... Nesse caso, como não tenho o menor interesse em não convidar, decida você.

Os outros sinais, pontos de interrogação (?), indicam ora que não conheço a pessoa, ora que não percebo a razão de se convidar. Mantenha na lista os que você quiser. Inteiramente a seu critério... Não pense entretanto que vai faltar gente. Você verá que na última hora, inevitavelmente, faltarão convites. Além disso não convém a *Limite* uma “casa” inteiramente cheia. Quanto mais restrito, mais “intelectual” o ambiente estiver, tanto melhor. É bom que desde já se cuide de evitar certos cacetes e cretinos que só servem para trazer amolações durante a sessão.

Para mim o pior é que ando seriamente ameaçado de não poder assistir à sessão. Imagine o trabalho que o “C.” vai ter para “receber” esse pessoal todo. Trata-se do seguinte: estou com minha avó em estado que não permite de modo nenhum esperança alguma. É uma questão de dias, creio eu.

Como pode imaginar, se as coisas se derem tal qual prevejo, não poderei estar presente à sessão, ainda que seja metido num canto. Você conhece o tamanho da língua de muitas das pessoas que irão á sessão...

Creio porém que nada disso trará obstáculo à organização da sessão. Faz-se tudo com jeito e na hora vocês bancam os figurões e recebem as palmas e o discurso do “S.C.” – inevitável. É o que compensa um pouco a quem não assiste à sessão. O com que não posso me conformar é de não estar presente para vaiar uma certa cena nossa conhecida...

Enfim, vamos cuidar apenas do que há e deixar o que está para acontecer para depois. Pensei em mandar fazer os convites com o seguinte teor: “O Departamento Técnico do *Chaplin Club* tem o prazer de convidar V.Ex. e E<sup>xma</sup>. Família para assistir á realização de Mário Peixoto: *Limite*, filme nacional de cinema puro, que será exibido em sessão especial para os sócios e convidados deste *Club* em 10 de Maio próximo ás 10<sup>1/2</sup> horas da manhã no cinema Capitólio”.



Pergunto: 1º. se acha bom a frase intercalada depois de *Limite* – “filme nacional de cinema puro”. Se não prefere: “filme de cinema puro”... ou que se suprima o esclarecimento. 2º se há algum “por especial gentileza de”... Paramount ou Cinédia... a acrescentar. Se houver, peço responder quanto antes.

Um ponto me preocupa. Falando de que tudo estava arranjado, você não disse se havia alguma coisa de nossa parte, a contribuir pecuniariamente para a sessão. Peço a maior franqueza nesse ponto, etc.

“O.”

P.S. dia 29 – Assim que tiver escolhido o teor do tal programa mando para você ver. Vou mandar imprimir o convite porque desse há urgência.

“O.”

Um mês antes da estreia, os convites ficam prontos (PEIXOTO, 1933):

(Rio, 6 de abril de 1931)

Mário.

Aí vão 60 convites. Se puder, faça o cálculo (mais ou menos) de quantos vai ainda precisar para eu poder me regular. Pelas minhas contas creio que vai ser preciso mandar fazer mais 100 convites (400 ao todo). De qualquer modo lembro mais uma vez que não há vantagem em convidar muita gente demais.

Só serve para trazer para a sessão gente malcriada que se não gostar da fita faz sentir durante a sessão como aqueles comentários desagradáveis de *Tempestade sobre a Ásia*<sup>12</sup>... Convém evitar. Mande apenas a quem você pensa que saberá ver o filme – e aos de obrigação. O critério do *Club* já não poderá ser tão rigoroso e eu não sei mesmo como vai ser para recusar a certas pessoas – cujo pedido eu prevejo. Por minha vontade haveria recusas até mesmo para certos membros do *Club* que eu não creio que entendam o filme. Mas como nada disso é possível, vamos para a frente

<sup>12</sup> Filme de Pudovkin, de 1928.



e der no que der, aguenta-se o golpe. Se alguém protestar durante a sessão diz-se que é “cinema de *avantgarde*”. Se não, que todo o mundo gostou e *Limite* cai muito no meu conceito então...

Peço que só ponha os convites no correio amanhã, sábado, porque não há pressa e é bom esperar mais um dia para dar tempo ao “R.” de refletir. Tenho muito medo desses exibidores. Nem palavra dada vale. E depois dos convites expedidos... Mas enfim, vamos ser otimistas que é melhor.

“O.”

A seleta escolha dos convidados combinava com uma redação para tentar atingir um público para além do grupo dos sócios do *Club* (PEIXOTO, 1933):

(Rio, 1º. de maio de 1931)

Mário.

Aí vai o esboço do que penso que deve ser o programa para a sessão. Acho o tamanho do programa aceitável, mas terá que variar com o tamanho do texto da tal explicação que deve encher, penso eu, exatamente as 2 páginas interiores do programa – como indico no esboço que vai junto. Peço que diga francamente se acha bom.

Quanto à tal explicação diga com sinceridade o que acha e faça as modificações que achar bem. Nem mesmo considero o texto meu. Escrevi no estilo: “Eh! Público! Vamos ver! É aqui a feira. Olhe bem!”... porque o que interessa é que seja lido antes do filme e não que tenha valor literário. Portanto, faça as modificações que achar bem – a menos que prefira uma explicação em outro tom, mais acessível às senhoras sensatas, etc. Nesse caso a fábrica também produz... “e tem um produto que há de lhe convir”. É só encomendar.

O.”

P.S. – Esqueci-me de lhe avisar que não foi possível suprimir o “nacional” do convite. Já estava na impressão quando sua carta chegou. Confesso aliás que as suas razões não me parecem de primeira ordem. Conversaremos depois.

“O.”



Depois da exibição do filme temos uma longa carta de Octavio para Mário Peixoto. As metáforas bélicas continuaram, como se a exibição fosse uma batalha em que Mário Peixoto seria um general. Mas depois da grande expectativa, a recepção parece, segundo Octavio, ter se dividido entre certa admiração pelo filme da parte dos integrantes do *Chaplin Club*, por jornalistas que nem sempre compreenderam o filme, e uma recepção fria do público em geral. A batalha parece não ter acontecido, apesar de uma cena composta por embates e vaías ter sido construída posteriormente - como nos dizem alguns participantes abaixo. Octavio chegou a listar os artigos em grande quantidade que saíram sobre o filme, mapeando a repercussão que continuava, como comenta na carta seguinte de 10 de julho de 1931 (PEIXOTO, 1933):

(Rio, 20 de Maio de 1931) (\*)

Mário.

São os generais que costumam descansar depois das batalhas e não os ajudantes, os simples comparsas. No caso de *Limite* o general não descansou e foi o ajudante que o fez. Você escreveu logo. Só hoje posso responder, só hoje tendo arranjado tempo.

O seu pessimismo diante da sessão de *Limite* para mim não se justifica. Em absoluta sinceridade digo a você que não esperava que o filme fosse tão bem recebido. Digo tão bem recebido porque o foi, naturalmente, por esses que podiam entender o filme. Quanto ao grande público, senhoras gordas e meninotes fluídicos, esses naturalmente tinham que ficar em branca nuvem. Já foi muito que não se levantassem no meio da sessão (eu, de vigia na porta, registrei uma ou duas debandadas de moças que assim mesmo, diante do meu olhar reprovativo, logo se desculpavam olhando o relógio em sinal de que tinham hora marcada). Que todo esse pessoal não tenha entendido é mais do que natural. E nesse ponto avisei bastante a você quando lembrei a restrição nos convites.

Desde que nos tivemos de curvar aos imperativos sociais dos convites familiares, não era possível esperar um ambiente de compreensão. Quem edita "O Fan" tem que ter essa visão das coisas.

O que eu esperava, confesso, era num ambiente de incompreensão geral, algumas exceções. E confesso



também, essas exceções foram mais numerosas que eu contava.

Mesmo no ambiente geral o efeito foi melhor que eu esperava. A maioria não entendeu, não foi sensível ao valor rítmico do filme – mas percebeu que era qualquer coisa de bom, de superior ao que podia compreender – que era cinema puro. Entre as inacreditáveis “piadas” que eu ouvi, uma nota foi constante: essa de pessoas que procuravam mostrar percebido que havia arte, mas que confessavam humildemente não ter educação e conhecimento suficiente de cinema para entender bem o filme desse ponto de vista artístico. Isso, naturalmente, de permeio com observações gozadíssimas de cavalgadurasíssimas senhoras sobre “excessos de natureza”, “água em demasia”, etc. De uma ouvi uma frase que resumia o filme na história de um homem casado, a mulher e a amante que apareciam presos num mesmo bote. Como o filme deve ter parecido simples a essa milionária de espírito!...

Mas, em oposição, há os que entenderam. E, creia você, foram bastantes. No *Club*, por exemplo, não conheço, por enquanto, de ninguém que não tenha gostado. Mais ou menos, - mas todos. Certamente nem todos perceberam o filme todo como ele merece – mas a verdade é que só viram uma vez – e não é todo o mundo que percebe o ritmo do filme da 1ª vez.

Pelas críticas que saíram nos jornais, me parece que mesmo os que compreenderam as imagens e os que tiveram sensibilidade artística suficiente para perceber o valor estético de cada cena, mesmo esses não pegaram bastante bem o ritmo do filme. Viram fotografias, cenas – mas não o filme - (Ora, foi isso que dentro do *Club* foi pegado – coisa aliás fácil de prever e que sempre foi a minha esperança e a razão de ser do meu empenho para que a apresentação fosse feita pelo *Chaplin Club*).

Foi para mim a falta de integração no ritmo do filme que explicou os “desastres” da crítica. De outro modo não se explica, por exemplo, o artigo de incompreensão de um



homem inteligente como o “C.S. de M.” na “Esquerda” (Se consultasse o primo, o “P.S.R.”<sup>13</sup>, no *Club*, teria visto como se compreende um filme, mesmo quando só se vê uma vez...).

O meu amigo “D.C.” (“A Pátria”) depois de me ter prevenido que no seu artigo não mencionaria o nome do *Club* porque lhe tinham dado ordens para isso (mais uma das muitas “piadas” de uns nossos conhecidos – que só em carta mais detalhada poderia contar, se valesse à pena tocar nessas misérias) escreveu o seu artigo de “incentivo” – que talvez seja a melhor coisa escrita sobre *Limite*.

Mestre “V. de C.”... (angélico!)... Mestríssima “E.C.” (infantilíssima...) mas é bom deixar a tesoura enferrujar um pouco... para poder usá-la de novo quando for da época de *Sonolência*.

Quanto a essa senhora<sup>14</sup>, e quanto ao “apadrinhamento” oferecido, tenho a lembrar que é da maior conveniência para você – (e para a vida do “P.L.” que anda a servir de gato morto) que oficialmente eu não esteja interessado na dita senhora. Pode dizer mesmo que eu condeno *in totum* o comercialismo da dama ilustre. Isso fará prazer a muita gente. Pelo menos até os ânimos serenarem, o *Chaplin Club* oficialmente só se interessa por *City Lights*<sup>15</sup> (que eu já vi – assombrosa!). O que não impede que pessoalmente (e particularmente) o filme me interesse muito. Onde está o cenário<sup>16</sup> prometido?

Voltando a *Limite* gostaria de poder resumir aqui algumas opiniões (e críticas) do pessoal do *Club* – e de certas pessoas que eu considero de interesse. Seria m<sup>to</sup> longo, porém. De um modo geral o filme foi aceito no seu todo – e rejeitadas por cada um algumas cenas apenas. A censura mais comum é contra os 3 letreiros (todos os pontos de vista que você conhece...) (Entre parêntesis peço que me explique

<sup>13</sup> Plínio Sússekind?

<sup>14</sup> Possivelmente Carmen Santos.

<sup>15</sup> *Luzes da Cidade* (1931), de Charles Chaplin.

<sup>16</sup> Roteiro.





a exata significação do letreiro nº 2 – do meio – que não pude defender suficientemente bem de certos ataques feitos).

Pequenos detalhes de que uns gostam e outros não. Modos de sentir (Porque aqueles negativos?) diferentes do seu – e aqui e ali, do meu. Detalhes insignificantes. Uma ou outra discordância quanto à ritmação de tal ou qual sequência. Mas de um modo geral, a impressão é esplêndida. Uma série de pessoas, “P. de M.N.”, “A.G.”<sup>17</sup>, “P.B. de H.”, “J.S.”, “S.” – muitos deles mesmo sem compreender têm falado do filme com os maiores elogios. É um sucesso apenas entre iniciados – mas é um sucesso.

De mais a mais, o fato de *Limite* não passar para o público (“filme nacional que a maioria não compreendeu e de que os entendidos gostaram”) criou uma atmosfera em torno do seu nome que me parece das mais agradáveis. Você sabe que estou falando sinceramente – sem sch...s (sic) *Limite* já ficou entre nós. É só firmar um pouco uma ou duas opiniões vacilantes. Agora é que aquele meu artigo que não foi publicado ainda, teria oportunidade – dando conteúdo a uma admiração vaga pelo filme que anda em muitos mas que a falta de noções de cinema impede de tomar corpo. Mas infelizmente eu desconfio que o “S.”<sup>18</sup> perdeu o artigo na barafunda da livraria católica – ou que o “O Jornal” não quis publicar... Vamos esperar até domingo para ver.

De qualquer modo posso garantir a você que a sessão do *Chaplin Club* não foi o fracasso que eu esperava. Público neutro, amorfo como sempre. Entendidos gostando muito e alguns deles mais ainda do que eu – que afinal de contas ainda vou fazer oposição ao filme no próximo número de “O Fan”, do ponto de vista da minha decrépita teoria da continuidade absoluta!...

Quanto aos artigos saídos faço a lista abaixo para você ver se lhe falta algum. Caso haja outros que eu não conheço, peço que me mande dizer:

---

<sup>17</sup> Ademar Gonzaga?

<sup>18</sup> Augusto Frederico Schmidt?



“C.S.de M.” – “A Esquerda”, 18-5-931.

“P.L.” – “Diário da Noite” (2ª.ed.) – 18-5-31.

Um artista – “Correio da Manhã” – 19-5-31.

“D.C.” – “A Pátria” – 19-5-31.

“M.A.” – “Diário da Noite” (1ª.ed.) – 19-5-31.

“M.E.C.” – “Jornal do Brasil” – 20-5-31.

Quanto ao mais, não sei se deva insistir. Já toquei no assunto a você, uma vez. Deixo ao seu critério.

“O.”

P.S. – Não sei o que lhe contaram do incidente da sessão. Não nos interessa, creio – e felizmente. Faz parte de uma série de “casos” que eu faço por esquecer. Foi, entretanto (e isso em particular) a mais “réussie” de todas as cenas que a Cinédia ensaiou. Não julgava o “G.”<sup>19</sup> tão bom diretor... Os atores é que não estiveram à sua altura. Como numa certa cena de *Limite* ...

“O.”

P.S. – E a opinião de sua família? Peço que me mande dizer com detalhes. Do mesmo modo gostaria de saber o que o “G.” disse do “incidente”. Se nos atacou, não deixe de mandar contar, porque diante do que eu sei e vi isso terá o sabor único das grandes ingenuidades...

“O.”

(\*) – Carta recebida na fazenda.

Como vimos acima, há um grande esforço de Octavio em relativizar uma recepção desigual na primeira apresentação de *Limite* com a publicação de artigos e de conversas realizadas entre os membros do *Chaplin Club*. Contudo, esta primeira exibição parece ser mesmo destinada a um fato que se multiplica em versões. Como, possivelmente, todos que participaram dessa primeira apresentação devem estar mortos, o que nos restam são as próprias mudanças nas versões - a começar pela do próprio Mário Peixoto. Não temos a carta de Mário em resposta a Octavio sobre a primeira exibição, mas há um questionário feito por Saulo Pereira de Mello (1983) sobre a exibição:<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Adhemar Gonzaga?

<sup>20</sup> A única data que aparece é a de 6 de julho de 1992, que talvez seja a data de registro no arquivo, já que Mário Peixoto morreu em 3 de fevereiro de 1992.



Pedro Lima, citado, fala que não houve tumulto na sessão de *Limite* do *Chaplin Club* no Capitólio. Octavio fala em “quase vaia”. Qual a verdade?

MP- Houve tumulto e zoadas. Pedro levou com a bolsa de um estudante universitário na cabeça. Houve o diabo. Eu assisti da cabine de projeção uma boa parte da celeuma. Gritos contrários - vaias - e discursos a favor, com alunos que o faziam de pé sobre os assentos do cinema. Uma coisa muito vexatória. Saí pela porta de emergência, que ligava a cabine com a rua - eu mais o operador – que, creio, já teria dito o sr. Aníbal.

Em entrevista a Helena Salem (198-), a versão de Mário Peixoto fica ainda mais hiperbólica:

Ah, isso foi uma coisa horrível; eu fui pra cabine porque o filme era acompanhado com discos, não tinha ainda essas coisas todas, né? Então, eu sabia os pontos todos, tinha o esquema que o Brutus me deu, então eu fiquei junto com o operador; o cinema encheu, literalmente, que todo o pessoal que escrevia, pessoal de jornal, de universidade, sobretudo do *Chaplin Club*, que o Chaplin era o maior cinema da época, aliás, de todos os tempos, eu creio, né, era muito comentado. Toda gente bamba da época pertencia ao teatro em grupo: poetas, Mário de Andrade, Manoel Bandeira, toda essa gente, né, Octavio de Faria. Então eles foram. No final uma parte ovacionou o filme e outra parte começou a discutir. Aí, puxa daqui, puxa dali, saiu uma pancadaria, você não queira saber. O Pedro Lima levou até bordoadas em cima, que o Pedro era a favor, né, era fanático de *Limite*.

Contudo, a prima de Mário, Elza Barrozo do Amaral, em depoimento a Maria Celeste Lustosa em 31 de outubro de 1996, deu uma versão bem diferente:

Essa mais antiga, como foi a reação da plateia?

E: Foi normal, uma coisa assim, não foi aplaudida nem nada.

M: Mas também não foi vaiado, não teve nenhuma discussão?

E: Não, que eu visse, não.

M: Nem nenhum quebra-quebra, alguma coisa desse tipo?

E: Não. Por quê? Disseram isso?



M: Não, estou querendo saber. Transcorreu normalmente?

E: Normalmente sim. Acho que não foi gente, não interessou a muita gente.

Por sua vez, o embaixador Mário Vieira de Mello, que talvez conhecesse mais as pessoas presentes do que a prima de Mário, deu o seguinte depoimento, em 23 de agosto de 1996, a Maria Celeste Lustosa<sup>21</sup>:

P: Uma coisa que eu teria interesse de saber sobre essa primeira sessão, o senhor estava falando sobre os comentários posteriores. Nós temos a informação de que parece que houve uma certa reação da plateia após a apresentação do filme, isso é verdadeiro?

MÁRIO VIEIRA DE MELLO: A reação contrária, né...

P: Isso. Ou favorável. Houve tumulto? Houve algum tipo de reação da plateia?

MÁRIO VIEIRA DE MELLO: Não, se falou, quando acabou o filme, havia um certo tumulto, conversas em voz alta no cinema. Sem que a coisa adquirisse uma espécie de tumulto propriamente dito. Era um grupo de pessoas um pouco entusiasmadas, agitadas, falando alto umas com as outras. Tanto quanto eu me lembro, não havia nenhuma... pode ser que a minha memória esteja me traindo, mas eu não me lembro que tivesse havido uma reação violentamente contrária não. Porque havia um grande grupo de pessoas interessadas e já, de antemão, preparadas pra gostar do filme, vamos dizer assim.

P: Até porque essa sessão havia sido promovida pelo *Chaplin Club*.

MÁRIO VIEIRA DE MELLO: Que tinha já um grande número de adeptos. Eu me lembro que houve uma conversa no meu grupo, que faziam parte Octavio e Plínio... e pessoas da faculdade de Direito, que eram colegas de Octavio, Santiago Dantas, Antônio Galloti, pessoas desse tipo estavam lá e se discutiu, se conversou, durante muito tempo sobre esse filme, todas com muito entusiasmo.

<sup>21</sup> Há que se enfatizar que os dois últimos depoimentos foram feitos depois de 60 anos da exibição de *Limite*.



P: Qual foi, naquele momento, a sua opinião sobre o filme, e qual foi a opinião preponderante nessa discussão de grupo, posterior à sessão?

MÁRIO VIEIRA DE MELLO: Havia um certo exclusivismo, as pessoas que gostavam, gostavam muito, as que não gostavam, né... dizendo que não tinham entendido direito, que aquilo era muito *avant-gard* pro gosto dele, coisas assim. Mas não via ninguém indignado, não foi um filme que despertasse uma hostilidade, de modo algum.

Pouco antes da segunda exibição de *Limite*, em 9 de janeiro de 1932, no cinema Eldorado, em carta de Octavio de 6 de janeiro de 1932 (PEIXOTO, 1933), parecia haver alguma tensão ente Mário e Octavio: “No mais, sua carta tem tantos subentendidos – que vou aprender grego primeiro para poder entendê-la”. De todo modo, a relação entre os dois se manteve, e Octavio mandou comentários ao roteiro do então *Sonolência*, que seria *Onde a terra acaba*, apontando a possível dificuldade comercial do filme:

Pelo menos o bastante para dizer muito sinceramente a você que não acredito absolutamente na “comerciabilidade” do filme. Já se lembrou que o filme é tão “lento” (compreende o que quero dizer?... questão de ritmos de cenas e não de sequências) quanto *Limite*? Coisas lentas como *Docas de Nova York*<sup>22</sup> e *Limite* não servem para o público, felizmente...

Na carta de Octavio para Mário em 12 de setembro de 1932 (PEIXOTO, 1933), na qual ele comenta o manuscrito de *O inútil de cada um* chamando atenção para a dificuldade que o público tem diante do livro, ao mesmo tempo em que lhe manda uma peça que escreveu, ele refirma diferenças literárias entre os dois que não são explicitadas, talvez por já terem sido antes. É interessante ver escritores que se lançam nos seus primeiros trabalhos pela possibilidade de uma carreira, reafirmado pelo P.S. da carta: “Não tenho pressa do drama. Apenas, como só tenho essa cópia, peço que quando tiver acabado de ler me mande de volta... Mas naturalmente leia sem pressa, quando tiver tempo... porque temos tempo”.

Mário.

Aí vai de volta o seu romance – lido – e relido inúmeros capítulos. Mas apesar disso sinto que por ora ainda não posso dizer nada de muito seguro e consciencioso sobre a impressão total que me deu.

<sup>22</sup> Filme dirigido por Josef von Sternberg, em 1928.



Naturalmente, gostei. Gostei muito mesmo de muita coisa. Mas você sabe que não é meu jeito fazer elogios incondicionais ou silenciar o que não gostei para só falar do que gostei. É por isso que não quero julgar logo o seu romance. Preciso de tempo para compreender bem certas “recusas de aceitação” que senti que fiz ao romance durante a leitura...

Se você tiver coragem de ler esse drama que lhe mando e o prefácio que o acompanha compreenderá certamente que nossas concepções de “romance” não coincidem muito... (...) Gostei muito. Não tanto como de *Limite*, naturalmente. A “afilhada” é sempre a melhor e a mais bonita... Mas gostei – sobretudo de certos capítulos – como o da infância ou o dos passeios solitários. Muito mesmo da personalidade de Adriana e de todos os capítulos em que ela entra. De Lia, também. De muita coisa mesmo... mas há outras de que não gosto... sobretudo da “névoa” – poética mas não “de romance” – que envolve páginas e páginas... Não quero aliás insistir nisso porque ainda não sei bem...

Mas já que falei em “névoa”, deixe lhe dizer que, do ponto de vista “público”, há no romance um defeito sério: o público não vai “entender”. Vai acontecer o mesmo que com *Limite*, creio. Você exige do leitor um “esforço” que eu e outros como nós – gostamos de dar, mas a que o comum se recusa ferozmente – *Limite* sirva de exemplo –

E se em *Limite* todo o mundo se consolava dizendo que “cinema puro” era aquilo - ... aqui, numa matéria que é vergonhoso não “conhecer”, todo o mundo vai dizer que você é confuso, etc., etc. – Naturalmente haverá “críticos” que só por isso elogiarão... Mas o comum – incapaz do “esforço” – se vingará na crítica. Prepare os ouvidos para “imbecilidades” semelhantes às de *Limite*...

Apesar de tanta “tesouração” ainda tenho cara para lhe pedir indulgência ao julgar esse pobre drama que lhe vai ter às mãos. Ainda não está definitivamente correto. Quis antes da “mão final” a sua crítica de “técnico”... Peço, portanto a maior sinceridade...





Breve tornarei a “tesourar” “Caminho de Veludo”...  
“O”.

Octavio adiou a publicação da peça que mandou a Mário, como colocou em carta de 7 de novembro de 1932 (PEIXOTO, 1933), bem como está ciente do que significa publicar uma crítica para além dos méritos do texto: “Enfim vamos ver se com o tempo e com a melhora possível do meu estado sai alguma coisa sobre ‘Caminho de Veludo’.<sup>23</sup> (Se não sair lingório (sic) meu pensam que cortamos relações...)”.

Também aqui fica claro que Mário Peixoto está firme no propósito em transformar o diário em algo publicável, ao pedir permissão a Octavio para publicar as cartas que lhe escreveu (PEIXOTO, 1933):

Quanto à licença para a publicação daquelas cartas, naturalmente está dada – mesmo antes de pedida. Mas confesso que gostaria muitíssimo de passar os olhos sobre elas – primeiro para ver o que pode ter lhe interessado nelas, depois por curiosidade, pois não me lembro com exatidão do que disse. Como não sei se você tem confiança suficiente para me mandar as originais sem ter cópias, peço que com o tempo mande tirar cópias e me mande uma.

As cartas foram escritas às pressas, uma num trem, me recorde, a outra creio que no vapor de volta para o Rio... (\*) Não? Você sempre se referiu a elas com um ar de mistério que nunca compreendi bem e dando-lhes uma importância que sempre me espantou muito.

A nova decisão vem ainda aumentar o espanto. Que contêm essas cartas, no fim das contas? Não haverá nenhum equívoco, por acaso? Gostaria de relê-las para verificar por mim mesmo.

Talvez haja alguma afirmação que necessite explicação ou melhor colocação. Creio que no momento nem mesmo reli as cartas... Vale a pena, pois, relê-las hoje que você quer lhes dar tanta importância – não para os efeitos para os quais você as quer utilizar, mas para melhor compreensão do que eu realmente quis dizer na época, etc...”

“O.”

(\*) – As duas cartas recebidas em Paris, em 29.

<sup>23</sup> Talvez seja uma peça de Mário Peixoto.



De 11 de junho de 1933, temos uma carta de Mário Peixoto para Octavio (PEIXOTO, 1933), escrita da Fazenda Santa Justina, em que a figura de Octavio aparece como referência e incentivador: “Levanto a cabeça do meu trabalho – ou da minha inércia mesmo, mais habitual (pra que mentir?) – e você aí está defronte, sempre aquele ‘O’, com tudo que me induz”.

Contudo, a escrita da carta de Mário é elíptica, vaga, às vezes retórica, cheia de referências que talvez fossem compreensíveis a Octavio. De importante, a reflexão sobre a própria dificuldade de escrever o diário *Cadernos Verdes*:

No desatino, criei uma espécie de cemitério de refúgio, para todo esse anonimato sucumbido. Chama-se ele – “Cadernos Verdes”. Ali vou agrupando em forma seguida de diário, cartas e “manuscritos” – com a grande desvantagem do exclusivismo verídico... No fundo, o verme mais gordo sou eu – também o mais porco – se assim me interpretarem (obrigado que fui aos abismos descidos).

Ve-rí-di-co... Só a palavra não te sobressalta?

Reclama da ausência de referências nestes cadernos sobre o ano 1933 e da crise que vive associada à filmagem de *Onde a terra acaba*, possivelmente se referindo às dificuldades que estava tendo com Carmem Santos na filmagem.

Como vê, ainda está me faltando nos Cadernos uma ficha, nas frequências desse insípido “33” (3\*). Até parece que com a crise – crise moral, mais – que vem perpassando por tudo nesses últimos tempos, a “dama ilustre” refugiou-se num penhoar qualquer de ultima hora, a fazer “chômage” (sic)... – como já me criminou (sic) uma vez...

Mário devolve a carta de 1929 e dá notícia de seus projetos literários, emergindo a partir das dificuldades, talvez não somente associadas à realização de *Onde a terra acaba*.

Depois disso – deve perceber como não receio em absoluto colocar nas suas mãos a misteriosa carta de “29” recebida em Paris. Aí segue ela – e, se com toda essa demora, porque só agora mesmo, poderia ocorrer no perigo de ser usada “ao vivo”. Do meu posto verdejante, vou compondo enquanto isso, aos poucos, as etapas de uns meus projetos literários – e deixando revoluções se amontoarem umas nas outras,



rebocando daqui e dali como quem remenda casa condenada.

Na carta, Mário explicita as dificuldades financeiras de se realizar um novo filme:

Há coisa de mês, joguei a que considero como das “restantes partidas da casa”, propondo sociedade financeira ao “G”<sup>24</sup>, no empreendimento de um filme; até hoje – apesar das concordâncias – temo estar na expectativa de impossíveis... Desconfianças íntimas andam me rosnando – essas sim... Quisera eu, você sabe, ser o único empreendedor; mas não consigo sozinho, a família como sempre ativa. De novo – estive para eclipsar-me em “certa” companhia e cometer outras no teor (mas já sem aquele ímpeto idealista) a saúde dessa vez amedrontou-me;

Mário expressa o desejo de mandar o diário a Octavio, e já o vimos que a ele o dedica. Resta saber se Octavio chegou a ler. Teria a atuação de Octavio sobre Mário, a partir de certo momento, depois de *Limite*, ter sido mais tolhedora?

Veze há em que tenho tido ímpetos de te fazer ler, toda essa argamassa dos meus cadernos. Mas resta-me, apesar dos cercos que já derrubei a tudo – essa noção na vida ainda, do que não se faz...

A volta ao romance de Mário ocupa Octavio em mais uma carta, esta datada de 19 de junho de 1933 (PEIXOTO, 1933), quando “O” não só reforça a recusa ao Modernismo e a uma literatura pura (que ele chama curiosamente de Wildismo, em referência a Oscar Wilde), mas afirma o interesse pelo grande público.

E o resultado é que se certas pessoas conseguem pegar sempre o fio condutor, outras – o grande público – ficam no ar – sem compreender mesmo. Seu modo de escrever é para pessoas muito inteligentes (por minha parte, frequentemente sinto que fico bem aquém de certos “passes”) e finas. Não quero que você escreva para “público” – como eu – mas acho que há um grão de inteligibilidade (o de *Limite* está certo) que não se pode desprezar sem cair no risco de fazer pura literatura “Wildismos”... Seu livro não é assim, mas é difícil.

O tom aumenta, em seguida, para falar do risco de “completo insucesso” - que tem a ver não só com o estilo, mas com o que aborda.

---

<sup>24</sup> Ademar Gonzaga?



Se homens inteligentes como o Manoel Bandeira “não entendem”, o que acontecerá com o público? Dirá que você é, ou um louco varrido ou um cabotino. Maximamente o livro abordando os assuntos que aborda. Os comentários serão escandalosos. E eu não creio que o público mereça o que lhe vai trazer de aborrecimentos. Nada sugiro aqui porque voltarei sobre o assunto adiante.

Também inútil seria para Octavio apresentar o livro a uma editora e esperar uma compreensão do mercado editorial:

Nada me custaria apresentar você ao “Ariel”. Acho, porém, a mais completa inutilidade. Não interessa a eles. Visam outro gênero. Um romance que não poderá dar lucro em caso nenhum, mesmo você pagando a edição, não interessa a eles, que creio que andam recusando mesmo os livros que dão lucro médio. Digo-lhe mesmo - muito particularmente – que não estou nada satisfeito no meu caso. Como só são distribuidores, não têm grande interesse. Além disso, nenhum dos diretores entenderá seu livro. De qualquer modo, se quiser a apresentação, etc... Acho o Schmidt melhor. Ele editando, não aceitará, porque o romance assim não dá lucro. Você editando e ele distribuindo é possível. Há os perigos que você sabe... Como não ando bem com ele (negócios) prefiro não me meter no negócio. Se precisar, porém...

Não sei se no seu caso o ideal não seria uma edição limitada – não posta à venda – apenas entregue às pessoas a quem lhe interessa dar. Há o prejuízo certo. Mas esse, maior ou menor, é acompanhamento necessário de qualquer solução – a menos que se faça escândalo em torno do livro. Não acho a solução da edição limitada ideal – nem acho que se imponha. Mas parece-me examinável, desde que você possa dispor da quantia (creio uns dois contos) e esteja disposto a se privar de público, etc.

Dou todas essas sugestões, metendo o nariz na vida alheia, para que você não pense que não quero me meter na coisa por comodidade. Decida lá como achar melhor – mas pense bem antes nesses pontos em que toquei. Se o “público” não



Ihe interessa em nada – a ponto de você não se importar que ele não o entenda –, para que publicar o livro em edição de livraria, submetendo-o à inépcia dos críticos, etc.?

Por fim, sintetiza sua opinião sobre o livro:

Resultado: cansa e dá a impressão que se está constantemente mergulhado em labirintos sem luz do sol. Felizmente há muito ar – e logo você traz a cena para a claridade, para a natureza que por vezes lembra muito *Limite*. Está satisfeito com a “tesourada”?

Também comenta os *Cadernos Verdes*:

Desde que você começa a falar nos “Cadernos Verdes” até que faz entrar em cena essa “tesoura” de que não consegue se esquecer, confesso que não compreendi direito. Poderia responder vagamente – mas prefiro pedir-lhe a simples repetição do principio da carta (na fazenda não faltará tempo...) para que eu possa saber o que você quer de mim. Só então poderei responder – em consciência. Escreva simplesmente, sem “nuvens” esquecendo da ideia de “tesoura” que é tolice. Suponho que haja interesse de ambos [*nisso*] – porque de há muito farejo equívocos vastíssimos e lamentáveis...

Foi já, aliás, nesse sentido que pedi as famosas cartas de Paris. Você me mandou a 1ª apenas – que parece que é a que menos lhe interessa. Que foi isso? Falta de confiança? Fique certo que devolvo intactas – depois de relidas.

São cinco da manhã. Estou pregadíssimo e tenho que fazer amanhã. Se precisar falar-me toque para mim: até 8 e ¼ da noite: para 5-2702; de 8 ¼ até 9: para 5 – 0070. E desculpe-me tudo mais.

“O...”

E só então vemos que é de madrugada que está escrevendo. E pensar que Octavio ainda voltaria a ler a continuação de *O inútil de cada um*, talvez em muitas outras noites, até sua morte. De algum modo, este contato, como dissemos, se manteve, ao menos intelectualmente, até o final da vida, havendo uma falta de informação entre os anos que vão de 1933 até a retomada de *O inútil de cada um*, em 1967/68 – ou, segundo Arleu Valle, mesmo antes de 1962, apesar de ele ter reencontrado o manuscrito que estava trabalhando anteriormente em 1967 (MELLO, 1998).



Comenta Saulo Pereira de Mello:

Eles devem ter conversado a vida inteira. Não posso dizer qual foi a participação do Octavio nem como interlocutor nestes anos que vão de 1933 até a retomada de *O inútil de cada um* em 1967/68. Não sei o que aconteceu. Se ele teve vista dos trechos de *Sombrio*, de *O ruído persegue*; sobre isto não posso dizer nada e não consegui levantar nada disto, pois as pessoas simplesmente morreram, as pessoas que poderiam dizer algo não existem mais. O Mário não deixou nada escrito, realmente estamos diante de um *gouffre*<sup>25</sup>. Agora, eu me lembro, para você avaliar como a ligação entre os dois, literariamente, era grande, que em 1954 ou 55 eu estava na casa do Mário (estava tratando da exibição de *Limite* na Faculdade, a pedido de Plínio - e eu era menino na época, 17, 18 anos) - o telefone tocou e era Octavio de Faria - hoje sei que era o Octavio de Faria - e ele disse: "Octavio, saiu o primeiro volume do *Quarteto de Alexandria*, o *Justine*; é uma maravilha! que coisa maravilhosa! você não vai escrever nada sobre isto? Octavio, precisa escrever!...". Não sei se o Octavio escreveu ou não, mas você vê aí que a ligação deles continuava grande no plano pessoal e no plano literário, e o Mário ficou fascinado pelo livro do Durrell, e o Octavio parece que não...

Também não tenho registro de Octavio estar entre seus convidados em Mangaratiba - como aparece em carta de Octavio em 21 de setembro de 1930 (PEIXOTO, 1933), sendo uma segunda vez que menciona escrever cartas de madrugada:

Quanto à visita a Mangaratiba, não falta vontade - nem curiosidade. Mas, além das razões que você conhece, há agora absoluta falta de tempo... Até mesmo para ir ao cinema (sabe que essa carta está sendo escrita depois de 4 horas da manhã e que ainda tenho de escrever outra?).

A recusa a uma visita a Mangaratiba reaparece em carta de 7 de novembro de 1932 (PEIXOTO, 1933), de forma curiosa, considerando que Mário e Octavio tinham a mesma idade então (24 anos): "Quanto ao convite para a visita aí, isso é convite que se

---

<sup>25</sup> Abismo.





faz a homem são e não ao doente que eu caminho para ser definitivamente... Estou já velho demais para excursões... Fica no entanto aceito para quando eu puder... se algum dia puder...”.

Mesmo o convite para sair é evitado, mas nunca a leitura dos manuscritos que Mário manda a Octavio, como nesta carta de 19 de junho de 1933 (PEIXOTO, 1933):

Apesar de nada ter que fazer de sério, esses meus últimos dias têm sido assim: logo que acordo vou para a faculdade de Direito ajudar uns amigos a fazer umas provas parciais que têm. De lá saio de tarde e venho para casa aturar a minha nevralgia de nuca que resolveu morar comigo. Não consigo paz para nada. Há quinze dias que me mudei e ainda não arrumei nem meus livros nem meus papéis.

Tudo isso tem por fim lhe explicar porque não marco o cinema que você propôs. Minha situação é essa: preciso de novo sair do Rio (o que creio aliás que conseguirei por esses dias), eu que ainda estou chegando da minha última estadia em Itatiaia. Um doente. Mais um doente no mundo.

Antes da carta há esta anotação, em que Mário parece estar lendo o diário de Octavio (PEIXOTO, 1933):

Suspendendo o braço no escuro para guardar o diário de “O” sobre o armário preto, meus dedos tateiam o embrulho e carta, colocados ali na minha ausência. Abro a luz para verificar e dou com o meu romance, de volta, mais essa esperada carta de “O”. Então, chegando-me a janela, de pé ainda, rasgo o envelope com sofreguidão, vibrando íntimo, com esse gesto...

Mário Peixoto teve uma vida longa, mas de certa forma sempre haveria de voltar àqueles poucos anos nos anos 1930, entre *Limite* e *O inútil de cada um*, que traziam mundos que desapareceram quando ele ainda era jovem - o do cinema mudo, o da sua família e classe. Para além, houve o sol, o mar e tudo que não coube numa obra.

### Referências

AMARAL, Elza Barrozo do. “Depoimento a Maria Celeste Lustosa”. Rio de Janeiro. Arquivo Mário Peixoto. 31 de outubro de 1996.

GASPARI, Elio. “O MST invadiu a história dos Breves e do Brasil”. Folha de São Paulo, 11 de maio de 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1104200423.htm>.



MELLO, Mário Vieira de. "Entrevista Concedida a Maria Celeste Lustosa". Rio de Janeiro, Arquivo Mário Peixoto, 23 de agosto de 1996.

MELLO, Saulo Pereira de. "Questionário a Mário Peixoto". Rio de Janeiro, Arquivo Mário Peixoto. 7 de agosto de 1983.

\_\_\_\_\_. "Entrevista concedida a José Eduardo Marco Pessoa". Rio de Janeiro. Arquivo Mário Peixoto. 05 de março de 1998

PEIXOTO, Mário. *Cadernos Verdes*. Rio de Janeiro: Arquivo Mário Peixoto, 1933. Manuscritos.

\_\_\_\_\_. "Diário da Inglaterra". Rio de Janeiro: Arquivo Mário Peixoto, 1927. Manuscritos.

\_\_\_\_\_. *Mundéu*. Rio De Janeiro: Typografia São Benedicto, 1931.

\_\_\_\_\_. *O inútil de cada um*. Manuscrito. 6 volumes, 1992.

\_\_\_\_\_. "Entrevista concedida a Helena Salem". Rio de Janeiro, Arquivo Mário Peixoto, [198-?].