

Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade¹

Cláudio Cardoso de Paiva

Professor Associado do Departamento de Comunicação da UFPB. Doutor em Sociologia pela Sorbonne.

Resumo

Privilegiamos um enfoque da imaginação cinematográfica sobre as ditas “amizades particulares”, buscando perceber as diferentes leituras e interpretações dos filmes com temática homoerótica, nos discursos filosóficos, científicos, midiáticos. Seleccionamos alguns filmes os quais julgamos pertinentes para discutirmos como o cinema traduz as atrações entre os indivíduos do mesmo sexo. Neste sentido, elegemos alguns eixos temáticos que servem de referência para uma argumentação, quais sejam: Mitologias da vida afetiva e sexual na antiguidade; O cinema e a sátira do pecado mortal; Das imagens repressivas às imagens de liberdade; Crime e castigo no imaginário do cinema; Compensações estéticas de uma geração reprimida; A caricatura e o riso subversivo; O cinema e a potência das minorias ideológicas; O cinema como uma poética da liberdade; A amizade, o sexo, o verdadeiro amor.

Palavras-chave: homoerotismo; cinema; ética; estética; sociedade.

Abstract

We emphasize in this paper the cinematic imagination centered on “private friendships” trying to perceive different readings and interpretations of films with homoerotic thematic in various discourses such as , philosophical , scientific and mass media. We have selected some films that we see as relevant to our analysis on how movies translate the attraction between same-sex individuals. In this sense, we chose some thematic supports that sustain our critical approach , such as : mythologies of the affectionate and sexual life of the ancient times ; cinema and the satire of mortal sin ; repressive images of liberty; crime and punishment ; cinema imaginary; aesthetics compensation of a repressed generation ; caricature and subversive laughter; movies and the power of ideological minorities; movies as a poetics of friendship , sex and true love.

Keywords: homoeroticism; movies; ethics; aesthetics; society.

Introdução

Há mais de um século, o cinema atua como um universo paralelo em que os seres humanos se espelham e que - por sua vez - espelha a odisséia da humanidade.

¹ A palavra homoerotismo é empregada para aludir ao que chamamos de homossexualismo na linguagem corrente. [...] Homoerotismo é preferível à homossexualidade ou homossexualismo porque tais palavras remetem quem as emprega ao vocabulário do século XIX, que deu origem a idéia do “homossexual” (COSTA, 2002, p. 11).

O cinema condensa uma temporalidade particular, que nos regata da crueldade do tempo cronológico devorador; portanto, salva-nos do medo da morte. Além disso, consiste numa forma de arte com o poder de simular um espaço transcendental, através do qual nos transportamos, ultrapassando as barreiras espaço-temporais. Isto é, o cinema modificou consideravelmente as nossas concepções de tempo e espaço, as referências mais elementares para a constituição das nossas identidades. Entretanto, o grande fascínio do cinema reside principalmente em sua capacidade de incorporar a realidade psicológica dos homens e mulheres de todos os tempos e lugares.

Os seres imaginários do cinema são duplos dos seres humanos, criados à sua imagem e semelhança. A propósito, Edgar Morin, no livro *As estrelas* (1989), nomeou esses seres “novos olímpianos”, criaturas extraordinárias com um estatuto semelhante aos deuses do Olimpo e aos personagens mitológicos do mundo antigo, que gozam de forte prestígio junto ao público, pois encarnam o seu desejo de eternidade.

Como uma gigantesca indústria dos sonhos, o cinema instiga o desejo, o mundo dos afetos, sensações e sentimentos, e atua sobre a libido, o erotismo, a sensualidade, influenciando na relação entre os homens e os seus objetos de desejo.

O olhar é uma forma de possuir e as telas aproximam os espectadores do corpo, pele, olhos, boca, dentes e músculos dos homens e mulheres do cinema. Uma vez que às estrelas do cinema é conferida uma beleza física extraordinária, elas podem arrebatá-los os sentidos dos espectadores, estimulando a ilusão desses serem correspondidos em suas paixões *voyeuristas* pelas criaturas mitológicas projetadas nas telas.

Ontem, Rodolfo Valentino, Elvis Presley, Rock Hudson, Rita Rayworth, Joan Crawford, Bette Davis, e hoje, Leonardo de Caprio, Keanu Reeves, Tom Cruise, Angelina Jolie, Sharon Stone, Madonna e outras celebridades do cinema povoam os sonhos eróticos de milhões de espectadores. Como escreve Camille Paglia (1992), eles e elas são “personas sexuais” com o poder de encarnar os tipos físicos e psicológicos que derrubam as fronteiras entre os papéis sexuais pré-estabelecidos. Como os olímpianos clássicos, são andrógenos, simultaneamente masculinos e femininos, exalam uma ambigüidade sensual que provoca corações e mentes. Então, exibindo esses seres extraordinários, o cinema cria elos de identificação, que libertam os fantasmas do inconsciente, projetando a *anima* (a alma feminina) que existe no homem e o *animus* (a alma masculina) que existe na mulher. Assimilando as idéias de Jung (1991), no estudo dos “tipos psicológicos” (a rigor, dos “estados psicológicos”), observamos que o cinema atualiza os arquétipos, imagens primordiais da conjunção cósmica, em que o diurno e o

noturno, o *animus* e a *anima*, o masculino e o feminino se fundem e se tornam um único ser, resgatando a unicidade original do universo.

O cinema e a psicanálise têm muito em comum, na medida em que ambas as experiências revelam os duplos, as diferenças e as alteridades dos seres humanos. Como os sonhos, o cinema se realiza também através de uma outra linguagem que traduz as dimensões ocultas, recalcadas dos indivíduos e da civilização. A psicanálise, como uma “psicologia das profundezas”, surgida sob o espírito positivista do século XIX, no campo das ciências da saúde mental, veio para curar, eliminar as neuroses, os desvios e enquadrar os indivíduos na normatividade social; mas não podemos esquecer também que a psicanálise consiste numa hermenêutica, num método de interpretação que lança luzes sobre a dimensão obscura da existência, esclarecendo acerca dos grandes enigmas, dos desejos e aspirações dos seres humanos.

O cinema é similar à psicanálise (e à filosofia), na medida em que pode nos levar a compreender melhor a complexidade dos homens e seus símbolos. Só que a licença poética do cinema lhe permite mergulhar nos lugares mais recônditos do ser humano, espreitar suas dores, alegrias, a parte de júbilo e de descontentamento. Na sala escura, as imagens, quando reveladas, têm o grande poder de liberar a catarse, o êxtase, o arrebatamento. O cinema, todavia - enquanto produto de um esquema industrial - é atravessado pelos interesses e ideologias, e não está imune às influências econômicas, políticas e sociais. A sua trajetória se equilibra entre os momentos de repressão e de liberdade, nos quais se realizam as experiências de ocultação e revelação das ligações homoeróticas, de acordo com os contratos estabelecidos com os poderes hegemônicos, as empresas, as instituições, os dispositivos de que depende para a sua realização.

O dito “cinema comercial”, seguindo os padrões estéticos da sociedade de massas, pode reforçar o preconceito e a discriminação; o cinema de arte, porém, mais elaborado, ético e orientado por meio de uma perspectiva crítica e sensível, pode gerar formas de aceitação e reconhecimento de uma identidade sexual “não-convencional”. O cinema pode ser favorável à constituição das liberdades individuais e, dependendo do uso que fizermos dele, podemos nos tornar mais informados, eticamente orientados e aptos a fazermos as nossas próprias escolhas e tomarmos as nossas próprias decisões.

Exploramos aqui, particularmente, a representação dos afetos e atrações entre os homens, o modo como o cinema retrata os seres humanos, os seus desejos, suas escolhas e realizações. Procuramos observar em que medida a sétima arte nos fornece

evidências consistentes para apreciarmos o fenômeno que tem sido descrito, desde a segunda metade do século XX, como uma “identidade gay”.

Esta é, sob muitos aspectos, herdeira da idealização romântica do “homoerótico outsider”². Como observou Foucault, tratando da questão, depende diretamente do modelo de organização política fundada na consciência de interesses de classe, e está profundamente enraizada na tradição norte-americana do associativismo comunitário e da luta pelos direitos civis, de indivíduos e de minorias (COSTA, 2002, p. 47).

Totens e tabus do cinema

Selecionamos alguns filmes os quais julgamos pertinentes para discutirmos como o cinema traduz as atrações entre os indivíduos do mesmo sexo. Nesse sentido, elegemos alguns eixos temáticos que servem de referência para uma argumentação.

Em nosso percurso, absorvemos algumas idéias de Roland Barthes (1993) e a “crítica das mitologias”, Edgar Morin (1956) e a noção de “homem imaginário”, Baudrillard (1981), as simulações e simulacros. Esses autores nos fornecem elementos para entendermos a atração do público pelos ícones cinematográficos como Marlon Brando, James Dean, Alain Delon, Catherine Deneuve, Greta Garbo, Marlene Dietrich e outros monstros sagrados do cinema.

Privilegiamos um enfoque da imaginação cinematográfica sobre as ditas “amizades particulares”, buscando perceber as diferentes leituras e interpretações dos filmes com temática homoerótica, nos discursos filosóficos, científicos, midiáticos.

Rastreado os sites de vídeos da internet, tivemos acesso a um acervo importante de filmes, assim como as suas críticas, apreciações e comentários. Para delimitarmos o nosso enfoque, metodologicamente, especificamos aqui uma mirada nas atrações masculinas. Um outro trabalho, focalizando o gênero feminino e os grupos GLS no cinema, encontra-se em fase de elaboração, assim como a eleição de uma filmografia do cinema nacional, para um estudo específico acerca da temática gay no cinema brasileiro.

Ao longo da história da civilização, primeiramente, no mundo antigo, a atração entre os homens foi vista como necessária para a coesão e fortaleza dos guerreiros; com o advento do cristianismo, tornou-se pecaminosa e culpada, sendo investigada pela

² *Outsider*: palavra de origem anglo-saxônica, similar, em termos, à noção de *marginal* na acepção brasileira.

Inquisição e os seus praticantes foram jogados na fogueira; durante a renascença, ressurgiu livremente nas artes plásticas (pintura, gravura, escultura), em toda a exuberância da nudez neoclássica; tornou-se doença e desvio da natureza na era da revolução industrial, quando a energia vital deveria ser canalizada para a produção econômica e reprodução da espécie; constituiu crime e delito na Inglaterra, no tempo de Oscar Wilde, no sombrio século XIX, sob a égide de um pesado código de lei. Reapareceu no cinema europeu, nos “loucos anos 20”, em Paris, Berlim e também no cinema norte-americano. Foi reprimida durante os regimes totalitários (nazismo, fascismo, stalinismo) e na América macartista dos anos 30, voltando a florescer nos anos 60, com a chamada revolução sexual.

Mitologias da vida afetiva e sexual na antiguidade

O mito da beleza masculina na Grécia Antiga, segundo Paglia (1992), é responsável pela modelização dos valores estéticos e da noção do belo masculino, tornado objeto de desejo até os dias de hoje. No que concerne à condição homoerótica, parece que durante muito tempo estivemos presos a um *ethos*, uma ética, um *habitus*, um estilo de conduta formado a partir das imagens greco-latinas, norteando os valores em matéria de beleza, justiça e liberdade, e também nos orientando face aos regimes dos afetos e da sexualidade. Muitos historiadores têm alertado para o falso mito da liberdade sexual no mundo antigo. É prudente observar que uma cultura condescendente, que aceita a pederastia como uma forma de pedagogia, pode também ser problemática na medida em que é classista, misógina e escravocrata.

Reencontramos as representações antigas das “amizades particulares” em filmes como *Satyricon* (Fellini, 1966), adaptação do romance de Petrônio; no grotesco *Calígula* (Tinto Brass, 1980) e no recente *Alexandre* (Oliver Stone, 2004), que, distintamente de *Tróia* (Wolfgang Petersen, 2004) e *Gladiador* (Ridley Scott, 2000), é menos repressivo e mais libertário, não se furtando a revelar as ambigüidades sexuais na cultura greco-latina.

Toda a controvérsia sobre as relações afetivo-sexuais entre os rapazes na Antigüidade tem sido explorada por filósofos e historiadores como Foucault (1984), Dover (1994), Sergent (1984), Boswell (1985), que demonstram, em diferentes registros, como eram as relações homoeróticas (muito menos liberais do que se costuma

pensar); esses pensadores contribuíram enormemente para um esclarecimento das questões no domínio da ética e da tolerância social no mundo antigo e as suas transfigurações nisto que hoje se chama vulgarmente de “homossexualidade masculina”.

O cinema e a sátira do pecado mortal

Genericamente, a literatura sobre as relações entre sujeitos do mesmo sexo durante a Idade Média incide basicamente sobre o problema das “confissões da carne”, vigilância dos corpos e punição da sexualidade; as referências enfatizam os castigos corporais, a presença nefasta da Inquisição, as doenças, a morte, enfim, ilustra o tema em confronto com a Escolástica, a noção do pecado mortal e da condenação eterna.

Um dos mais radicais cineastas, o italiano Pier Paolo Pasolini³, dedicou-se a explorar satiricamente a hipocrisia social e a perversidade do clero medieval, ao mesmo tempo em que escancarou a visibilidade dos nus frontais, em películas como *Decameron* (1971) e *Contos de Canterbury* (1972)⁴.

Crítico extremo da intolerância sexual, na literatura e no cinema, Pasolini foi autor também de uma das películas mais escatológicas na história do cinema, *Salo ou 120 dias de Sodoma* (1975), em que leva o espectador burguês a se identificar com os atrozes procedimentos de violência dos fascistas numa Itália imaginária. Genericamente, *Decameron* e *Contos de Canterbury* tematizam o Ocidente medieval por meio da sátira da moralidade religiosa, e assim desmonta as estruturas opressivas do mundo eclesiástico. Numa sociedade em que os nobres são parasitas, os padres são perversos e os pobres, assombrados pela fome e pelo medo, Pasolini inverte a pirâmide social, alterna as idéias do “alto celestial” e do “baixo infernal”, forjando uma representação da sociedade pela veia cômica e carnavalesca. Assim, concebe uma elaboração estética original e subversiva da idade média, jogando os padres no inferno e apreciando as brincadeiras homoeróticas, que não deixaram de se realizar, apesar do controle dos corpos pela ética austera e repressiva do catolicismo.

³ O cineasta foi cruelmente assassinado em circunstâncias misteriosas, em 1975, nos arredores de Roma, acontecimento registrado no filme *Pasolini, um crime italiano* (Marco Giordana, 1995).

⁴ Esses dois filmes de Pasolini, junto com *As mil e uma noites* (1974), constituem a chamada trilogia da vida, que reafirma uma poética do amor, da beleza e da liberdade, uma perspectiva já renunciada no complexo *Teorema* (1968).

Das imagens repressivas às imagens de liberdade

A história do cinema tem mostrado como o homoerotismo foi sendo diagnosticado como anormalidade, doença, desvio, sendo sistematicamente associado à loucura. Convém assinalar que o termo homossexual é recente, nasce com a evolução dos saberes (e poderes), no século XIX, que institucionalizaram a medicina, a psiquiatria e o manicômio.

Não é raro encontrarmos a representação de personagens homoeróticos acometidos pela loucura, como *Ludwig*, rei da Baviera (Visconti, 1971), que levou o seu reino à falência econômica, financiando o trabalho de artistas (como Wagner) e construindo vários castelos suntuosos. Um outro exemplo é o do bailarino Nijinsky (representado no cinema por Ross, 1980), que, desprezado pelo seu protetor Diaghlev, uniu-se em matrimônio com uma mulher e, por fim, sucumbiu à loucura.

Cumpra lembrar que o cinema tem sido importante na denúncia das formas seculares de discriminação e repressão aos gays, como em *Bent* (1997), uma denúncia das barbáries nazistas; como no cubano *Antes do anoitecer* (Schnabel, 2000), enfrentando o regime homofóbico de Fidel Castro; como em *O desaparecimento de Garcia Lorca* (Marcos Zurinaga, 1997), durante a guerra civil espanhola.

São produções que correm o risco de fixar os traços dos gays como seres vitimados pela sociedade, mas, por outro lado, são filmes que podem favorecer a autoestima, representando-os como agentes dinâmicos nos processos de luta, libertação e transformação social, o que faz o sucesso do cinema engajado mundialmente.

Em outros registros, existe um cinema com temática gay, suntuoso e romantizado pelo viés do drama, como *Morte em Veneza* (Visconti, 1971). De modo similar, existe um cinema gay, mundano e com ênfase sadomasoquista, como *Querelle* (Fassbinder, 1982). E existe também um cinema mostrando a relação entre indivíduos do mesmo sexo, em que corpo e alma estão permanentemente atraídos, em tensão e complementariedade, como *Maurice* (James Ivory, 1987), *Minha adorável lavanderia* (Stephen Frears, 1985) e *O segredo de Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005).

Crime e castigo no imaginário do cinema

Encontramos na Inglaterra vitoriana do século XIX um dos registros mais cruéis da repressão sexual: o processo de Oscar Wilde, acusado, preso e sentenciado a

trabalhos forçados devido ao escândalo causado pela sua ligação com Alfred Douglas. O episódio está celebrizado no filme *Wilde, O primeiro homem moderno* (Brian Gilbert, 1997). Wilde é autor de um epíteto famoso “amor que não ousa dizer o seu nome”, e hoje se tornou um ícone do movimento gay, devido ao processo, mas também ao êxito mundial do romance *O retrato de Dorian Gray*, levado às telas em diferentes versões.

Na Inglaterra moderna (ainda com matizes repressivos), encontramos o filme de Alfred Hitchcock, *Festim Diabólico* (1948), em que uma dupla de rapazes mata um homem e oculta o cadáver num baú, em torno do que se desenvolverá a narrativa.

Seria preciso a emergência dos movimentos alternativos para se instalar na cena londrina uma apresentação da ambigüidade sexual de maneira mais evidente, com os expoentes do “glam rock”, os astros da música pop, abrindo caminho para a explosão da cultura *underground*, conforme se vê no filme *Velvet Goldmine* (Todd Haynes, 1998).

A representação da homofilia retorna no filme trágico de Derek Jarman, *Eduardo II* (1991), adaptação da obra de Christopher Marlowe, em que - no século XIV - o rei da Inglaterra renegou a sua esposa para viver um relacionamento com o amante plebeu. O tema ganha complexidade no filme *Maurice* (James Ivory, 1987), focalizando um duplo tabu: na Inglaterra wildeana, trata da aproximação entre dois rapazes de classes sociais diferentes. E o filme *Minha adorável lavandaria* (Stephen Freas, 1985) enfrenta um triplo tabu, quando dois rapazes de etnias e classes diferentes (um inglês pobre e o outro, filho de bem sucedidos imigrantes paquistaneses) quebram as regras do patriarcado, assumindo uma ligação afetivo-sexual.

Compensações estéticas de uma geração reprimida

Entre 1890 e os anos 30, o cinema hollywoodiano desdenhava da homossexualidade como um objeto ridículo, um objeto cômico. Os personagens do *homo* eram populares e não tinham nada de ameaçador. Dos anos 30 aos 50, grupos de mulheres e de associações religiosas acusaram a indústria do cinema de imoralidade. Para se proteger, Hollywood praticou a autocensura, preferindo simplesmente banir a figura do homossexual naquele período. O surgimento dos movimentos feministas e grupos de reivindicações homossexuais nos anos 60 e 70 vai permitir o relaxamento da pressão. Gays e lésbicas vão refazer sua aparição na tela, mas frequentemente na pele de personagens perigosos e violentos. A homofobia deixa os seus traços [...] Somente a partir de 1990 a situação vai melhorar. Os personagens homossexuais aparecem mais discretos e se

aproximam da representação dos heteros. O sucesso de filmes como *Filadélfia*, *Uma cama para três* ou *Será que ele é?* contribuirá para este movimento (RUSSO, 1998 [tradução nossa]).

As gerações de cineastas dos anos 60/70 projetaram os personagens e situações homoeróticas no embalo das utopias, psicodelismo e contracultura. Nessa esteira, temos alguns filmes como *Perdidos na Noite* (John Schlesinger, 1969), uma adaptação do livro de James Leo Herlihy, mostrando o universo insólito de dois vagabundos em Nova York, driblando a miséria e em luta pela sobrevivência. Se, por um lado, enfoca a existência patética dos gays, “clientes” do cowboy (Joe Buck/John Voight), por outro lado, contempla uma bela história de amizade entre dois solitários, sem rumo, no ambiente hostil da selva de pedra.

Adaptado magistralmente do romance alemão de Thomas Mann, o filme *Morte em Veneza* (Visconti, 1971) atualiza o clássico desencontro marcado entre um homem viúvo de meia idade (Aschenbach) e um adolescente de beleza extraordinária (Tadzio / Björn Andersen). O ascetismo, a sublimação, o ideal da beleza grega, o sofrimento e a morte são alguns dos ingredientes nessa fábula apolínea, que desorientou toda uma geração de homoeróticos herdeiros dos valores éticos do século XIX e que prevaleceram até a primeira metade do século XX.

Um filme que responde à estética angustiada da obra *Morte em Veneza* é, justamente, *Amantes em Veneza* (Paul Mazursky, 1973), em que - dentre os vários casos de amor inscritos na trama - há o *affair* de um velho senhor e um rapaz jovem; desta vez, sugere-se a permanência de uma relação estável entre ambos ao fim da narrativa.

Num outro registro, *Memórias de um espião* (Marek Kaniévski, 1984) narra uma história de ressentimento e vingança numa ambiência social repressiva. O slogan do filme antecipa um pouco das tensões temáticas: “uma convenção ultrajada, uma classe social abandonada, um país traído”. Numa escola de educação rígida, um adolescente (Rupert Everett) descobre sua orientação sexual e se apaixona por um outro jovem (James Harcourt); num colégio em que a educação se faz através das mentiras e do desprezo, após ser envergonhado e castigado, o jovem saído de Cambridge, se tornará comunista e espião pela URSS, traindo o seu país de origem e seus concidadãos.

A caricatura e o riso subversivo

As comédias gays têm sido aclamadas por muitos como a celebração de uma sensibilidade homoerótica que há muito estivera recalcada e que, a partir da visibilidade do cinema, tende a “sair do armário” e assumir a sua condição gay. Mas, na verdade, os heterossexuais não têm muita consciência do seu grau de homofobia; isto se comprova - por exemplo - no zelo com que se apegam às palavras como “homossexual” e “homossexualismo”. O fato de cada besteirol americano inserir em seu enredo uma *drag queen* não significa que foram resolvidos os problemas de aceitação dos *gays*. Talvez fosse preciso observar como são expostas - nos discursos e imagens do cinema - as relações afetivas de maneira não estereotipada, os problemas do contrato da união civil, uma exploração respeitosa dos gestos e atitudes mais intimistas, a adoção de crianças entre duplas homoeróticas, as imagens dos gays como gente de respeito.

A questão é complexa, pois em se tratando da comédia - que, por definição, tripudia das inversões, da junção dos contrários, do que foge à regra - dificilmente a aparição das *drag queens* não provoca o riso e a gargalhada. Mas aí, civilizadamente, teríamos que distinguir o riso cruel, o riso perverso, que humilha e devora os seus objetos de riso, que é preconceituoso e racista, do riso catártico, afirmativo e libertador, que aflora quando o ser humano aprende a rir de si próprio, de suas próprias dissonâncias e inadequações dentro dos padrões sociopolíticos dominantes. O riso dos gays no cinema é positivo também quando mostram cenas e discursos irônicos e inteligentes como sistemas de resposta ao absurdo da homofobia e do preconceito.

Dentre os exemplos de filmes dessa natureza, relembramos *Gaiola das loucas* (Edouard Molinaro, 1978) e o seu remake norte-americano (Mike Nichols, 1996), que pode ser visto como progressista e politicamente afirmativo, no que respeita ao direito de expressão e liberdade de opinião de todos os cidadãos numa sociedade democrática. Ou seja, respeitosa para com o direito dos gays, lésbicas e travestis de exibirem o seu estilo e de agirem livremente no exercício da sua sexualidade. Poderíamos discutir aí o problema da fixação redutora de uma imagem específica dos homoeróticos como “homossexuais”, como se sua essência ontológica se resumisse ao culto da sexualidade.

O sucesso desses filmes se deve à sua ambigüidade: agradam aos ditos heterossexuais, gratificados com a inversão, o deboche e o humor caricaturesco dos travestis, pois são ali legitimados em sua posição de sexualidade dominante; e, por outro lado, agradam a uma parcela dos gays, principalmente ligados ao mundo do espetáculo,

pois lhes oferecem o que eles desejam: a simbologia de uma metamorfose que pode lhes fazer se sentir uma outra pessoa. São objetos de riso, mas se sentem, de algum modo, incluídos, pertencentes ao corpo social, mesmo que tenham de fazer algumas concessões, que podem prejudicar a sua vontade de autonomia e liberdade.

A palavra *camp* é um termo que pode ser traduzido por “fechação” e significa uma aceitação - por parte dos gays - do universo estereotipado criado pela sociedade homofóbica, mas de maneira invertida: buscando valorizar o jargão “homossexual”, os gays devolvem à camada bem comportada da sociedade uma transfiguração do grotesco, transformando o estigma do jargão homofóbico em linguagem e ação libertárias. Se concordarmos com Jung, para quem existem os “tipos psicológicos” (ou os “estados psicológicos”) “introvertidos e extrovertidos”, a estética do grotesco, performatizada pelas *drag queens*, estaria evidenciando a porção extrovertida do temperamento homoerótico. Nessa direção, as piadas, as caricaturas, o exagero na gestualidade e as linguagens obscenas, utilizados em sua estética espetacularizada, teriam o objetivo de transformar a realidade difícil de ser vivida numa simulação da vida como obra de arte.

Por um lado, essa estratégia libera uma dimensão da vivência homoerótica que estivera recalcada historicamente, portanto, consiste numa ação afirmativa que contempla os gays, lésbicas, travestis e transsexuais como eles são, falam e agem em suas vivências diárias; por outro lado, ratifica os procedimentos de exclusão, porque retrata os gays sempre efeminados, fúteis, promíscuos, espalhafatosos.

Nos EUA, existe o que podemos chamar de cultura *queer*, uma expressão de linguagem chula, que no Brasil abrangeria acepções como “bicha” e “bofe”, mas que ganhou novos significados a partir de sua utilização pelos próprios gays⁵.

Sua significação é ampla e abrange diferentes setores no domínio da moda, do mundo fashion, da música, publicidade, cinema, show business e os seus ídolos são Oscar Wilde, Andy Warhol, ABBA, Glória Gaynor, Madona, entre outros.

Hoje, no cinema, na TV, nos *sites* da internet encontramos um vasto repertório de textos, filmes, vídeos que atestam a manifestação histórica de uma cultura gay, em moldes *camp* ou *queer*, com tudo o que estas têm de avanços e prejuízos no campo dos valores com relação às liberdades individuais e coletivas. Uma prova disso é o desfile anual em várias capitais do mundo, comemorando o dia internacional do orgulho gay.

⁵ Um exemplo do uso popular da designação “*queer*” é o seriado inglês *Queer as folk* (“gente como a gente”), importado com sucesso pela TV norte-americana e cujo título no Brasil é *Os assumidos*.

Percebemos que uma das condições para a inserção dos gays na cena cotidiana, de maneira bem aceita pela sociedade, tem sido ingressarem na cultura do consumo; ser gay, então, é ser consumista, o que explica - por um lado - a identificação dos gays com o mundo dos shopping centers, viagens milionárias, mídias, festas grandiosas e aquisição dos objetos de consumo que constituem valor de culto na era da globalização. Por outro lado, essa condição anula os pobres e se mostra excludente com relação aos segmentos economicamente desfavorecidos; por esse prisma, fora do circuito da mercadoria, não haveria espaço para a afirmação das identidades gays.

O cinema e a potência das minorias ideológicas

Nos anos 80, durante a gestão do presidente Reagan, Margaret Thatcher, o Ocidente experimentou o que Jean Baudrillard descreve como “o fim da orgia” (1990). Os hippies deram lugar aos youppies, o mito do Estado do Bem Estar Social se desfez, as desigualdades de chance no mundo do trabalho se tornaram mais evidentes no dito primeiro mundo. O fim da guerra fria criou um novo mapa mundial mercadológico, o terrorismo mostrou as suas garras e a violência global se expandiu. No campo dos costumes e da sexualidade, surgiu a AIDS (ou SIDA). Os gays, estrategicamente, de grupos de risco transformam-se em sujeitos ativos no trabalho de prevenção do comportamento de risco. Nesse sentido, o grupo de ativistas ACT-UP surgiu então como entidade internacional engajada no processo de conscientização e de luta dos homossexuais. O cinema basicamente será responsável no papel de conscientização. A coragem de atores como Rock Hudson, que assumiu o fato de ser gay e soropositivo, foi importante para o combate ao preconceito e maior esclarecimento a respeito da AIDS.

O cantor-compositor Caetano Veloso, assumindo - à sua maneira tropicalista - o discurso *camp* na reciclagem poética de suas letras, elaborou a canção *Americanos* (1992), que enfatiza a politização do cotidiano na prática social afirmativa dos gays:

só um genocida em potencial - de batina, de gravata ou de avental - pode fingir que não vê que os veados - tendo sido o grupo-vítima preferencial - estão na situação de liderar o movimento - para deter a disseminação do HIV.

O cinema, desde os anos 80, tornou-se um veículo de informação básica para transformar a consciência do público com relação ao problema da AIDS. Contribuiu

vigorosamente para desfazer mal-entendidos e preconceitos que associam a síndrome à opção sexual; assim, a AIDS deixou de ser vista como uma “peste gay” e passou a ser compreendida como uma ameaça para todos que assumem um comportamento de risco, o que inclui - principalmente - esquecer o “uso de camisinhas”.

Meu querido companheiro (Norman René, 1990), *Noites felinas* (Cyrill Collard, 1992), *Filadélfia* (Jonathan Demme, 1993), *As horas* (Stephen Daldry, 2002), *Angels in América* (Mike Nichols, 2003), *Cazuza, o tempo não pára* (Sandra Werneck & Walter Carvalho, 2004), dentre outras, são películas que, em modulações diversas, estão empenhadas no registro e representação das comunidades gays a partir do aparecimento da epidemia da AIDS. O olhar cinematográfico vai captar e mostrar o universo das sensações, emoções, sentimentos, construindo uma estética responsável que contribui para uma compreensão respeitosa dos indivíduos acometidos pela AIDS. Tem-se pela primeira vez uma formação discursiva que vai dar voz à comunidade gay, mostrando as pessoas em suas vivências mais intimistas, exibindo as estratégias de resistência a uma experiência difícil que se revela muitas vezes através de estigmas e tristes metáforas. A inserção das imagens dos gays no cinema, após a aparição da AIDS, representa uma contribuição importante para um despertar dos indivíduos e grupos gays e não-gays no que concerne ao cuidado de si no uso dos prazeres.

O cinema como uma poética da liberdade.

Entendemos o caráter homofóbico dos filmes de Hollywood, em geral, excludente e discriminatório; é preciso apontar para o eterno medo dos astros e estrelas, os olímpicos, de se assumirem como gays e lésbicas numa sociedade cujo modelo dominante é o do “sexo-rei” dos heterossexuais. Mas devemos reconhecer que, de olho nas frestas, encontramos cineastas sérios e corajosos que têm contribuído para derrubar as barreiras do preconceito. Dentre eles, destacamos o filme *O segredo de Brokeback Mountain*, que - com originalidade - colocou no centro da cena os desencontros e desencontros amorosos entre dois caubóis. O filme, de final trágico, é polêmico e traz novas luzes para o debate sobre a questão gay. Para ilustrar, incluímos um artigo do cineasta Arnaldo Jabôr, publicado no jornal O Globo (01.02.2006), cuja linguagem ainda é homofóbica e misógina, usando palavras como os “machos” e os “viados”, mas

- surpreendentemente - escreveu sobre o filme uma das críticas mais lúcidas e inteligentes.

Brokeback é imperioso, realista, sem frescuras. Eu fiquei chocado dentro do cinema, quando os dois começam a transar subitamente, se beijando na boca com a fome ancestral vinda do fundo do corpo. O filme não demandava a minha compreensão. Eu é que tinha de pedir compreensão aos autores do filme, eu é que tive de me adaptar à enorme coragem da história, do Ang Lee. Eu é que precisava de apoio dentro do cinema, flagrado, ali, desamparado no meu machismo tolerante. Eu é que era o careta, eu é que era o viado no cinema, e eles, os machos corajosos, se desejando não como pederastas passivos ou ativos, mas como dois homens sólidos, belos e corajosos, entre os quais um desejo milenar explodiu. Não há no filme nada de gay, no sentido alegre, ou paródico ou humorístico do termo. Ninguém está ali para curtir uma boa perversão. Não. Trata-se de um filme de violento e poderoso amor. É dos mais emocionantes relatos de uma profunda entrega entre dois seres, homos ou heteros. Acaba em tragédia, claro, mas não são vítimas da sociedade. Não. Viveram acima de nós todos porque viveram um amor corajosíssimo e profundo. Há qualquer coisa de épico na história, muito mais que romântica. Há um heroísmo épico, grego, como entre Aquiles e Pátroclo na *Ilíada*, algo desse nível. O filme não é importante pela forma, linguagem ou coisas assim. Não. Ele é muito bom por ser uma reflexão sobre a fome que nos move para os outros, *sobre a pulsação pura de uma animalidade* dominante, que há muito tempo não vemos no cinema e na literatura, nesses tempos de sexo de mercado e de amorzinhos narcisistas. Merece os oscars que ganhou. Este filme amplia a visão sobre nossa sexualidade (JABOR, 2006).

A amizade, o sexo, o verdadeiro amor.

Em geral, há imagens veladas e reveladas da homoeroticidade. Na era da tela total somos - de algum modo - impelidos a ver tudo, varrer a corporeidade dos seres imaginários do cinema como um *check-up*, como uma endoscopia. Se todas as maneiras de amar valem à pena, nem todos os olhares midiaticizados valem à pena. Se existe uma arte audiovisual de excelência com o poder de nos fazer mais plenos com relação a uma aproximação do objeto do desejo, esta deve nos conceder os privilégios de imaginar todas as sensações, emoções e sentimentos através das imagens e sons que nos propiciam. Além da mera visibilidade de um suposto objeto do desejo, a sensibilidade técnica do cinema precisaria nos instigar a uma imaginação do sabor, do cheiro e da

tactilidade; mais do que isso, precisaria nos liberar da pesada materialidade corpórea, sem nos livrar das sensações do toque, do prazer da pele e do corpo, deste presumido objeto de desejo, que no fundo não passa de uma estranha extensão de nós mesmos.

Para uma visão radiosa e límpida de uma manifestação sensível à conexão de dois indivíduos do mesmo sexo, talvez devêssemos observar, nas representações, os lugares mais improváveis desse encontro. Se pudéssemos depurar com êxito uma visão das “afinidades eletivas” entre os homens, certamente iríamos encontrá-la nos olhares, gestualidades e diálogos que se configuram na tela, desde os primórdios do cinema.

Deslocamo-nos para o terreno memorável do “instante eterno”, em que as “amizades particulares” brilham como breves lampejos da eternidade, como se ali estivesse inscrito o grande enigma dos afetos, da amizade e do verdadeiro amor.

Essas experiências, que parecem acontecer uma única vez na vida, podem ser atualizadas sob o signo de um outro objeto do desejo, e o cinema possui a faculdade estética de simular as suas repetições de maneira fascinante, necessária e fundamental.

Não há uma modalidade de linguagem o suficientemente correta que possa traduzir o sentido das experiências afetivo-sexuais. O problema da ciência positivista (oficial, hegemônica, dominante), ao contemplar a experiências dos afetos recíprocos e do exercício da sexualidade entre os rapazes, reside na sua dificuldade em apreender as próprias desordens e desregramentos característicos das relações eróticas. E então, o conhecimento científico para se atualizar teria que prestar atenção às obras de arte do cinema, voltadas para a temática da homoeroticidade. Relembrando Oscar Wilde, ainda mais uma vez, reconhecemos que não há uma arte moral; esta é tanto mais legítima na medida em que consegue captar as tensões e conflitos típicos das relações humanas. Então, talvez seja necessária uma arte radical concebida por espíritos livres dos valores morais, e neste sentido provavelmente os filmes importantes sobre o homoerotismo foram elaborados por Fassbinder, Derek Jarman, Peter Greenaway, Pedro Almodóvar. Todos esses cineastas radicalizaram uma experiência estética agressiva, implacável na percepção do eros e thanatos que povoam a experiência afetivo-sexual entre os homens.

Referências

- BARTHES, R. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981; ___ *A transparência do mal*, ensaios sobre os fenômenos extremos. S. Paulo: Papirus, 1990.
- BOSWELL, J. *Christianisme, tolérance sociale et homosexualité*. Les homosexuels en Europe occidentale des débuts de l'ère chrétienne au XIV^e siècle Paris: Gallimard, 1985.
- COSTA, J.F. *A inocência e o vício*. Estudos sobre o homoerotismo. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2002.
- Culture et questions qui font débats (website) <http://culture-et-debats.over-blog.com/article-282873.html>
- DOVER, K. J. *A homossexualidade na Grécia antiga*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- FERNANDEZ, D. *Le rapt de Ganymède*. Paris: Grasset, 1989.
- FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité*. vol. II: *L'usage des plaisirs*. Paris: Gallimard, 1984; ___ vol. III: *O cuidado de si*. Rio: Graal, 1985; ___ *Ditos & Escritos*, vol. III. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio: Forense Universitária, 2006.
- JUNG, C.G. *Types psychologiques*. Genève: Georg Editeur S.A., 1991.
- LOPES, D. *Cinema e Gênero*. In: Pos ECO em Revista, 14.02.2005 <http://www.pos.eco.ufrj.br/revista/modules/wfsection/article.php?articleid=69> acesso 08.09.07
- MORIN, E. *As estrelas*. Mito e sedução do cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989; ___ *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Minuit, 1956.
- NUNAN, A. *Homossexualidade. Do Preconceito aos Padrões de Consumo*. Rio: Caravansarai, 2003.
- NUSSBAUMER, G. M. "Cultura e identidade gay: a diferença do múltiplo". Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Campo Grande/MS, setembro 2001 [cd-rom]. São Paulo: Intercom, 2001 <http://hdl.handle.net/1904/4966> acesso 08.09.07
- PAGLIA, C. *Personas Sexuales*. Arte e decadência de Nefertiti a Emily Dickinson. Cia das Letras, 1992.
- RUSSO, V. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. New York, Haper and Row, 1987.
- SERGENT, B. *L'homosexualité dans la mythologie grecque*. Payot, 1984; ___ *L'homosexualité initiatique dans l'Europe ancienne*. Payot & Rivages, 1996
- SILVA, A. P. D. (org.) *Gênero em questão*. Ensaios de literatura e outros discursos. Campina Grande: EDUP, 2007.
- Website Filmes Gays; acesso em 15.08.2007: <http://gnovo2homo.no.sapo.pt/filmesgay.htm>; filmes com temática gay, lésbica e transgênera: acesso em 15.08.2007 <http://gayboy.sites.uol.com.br/>