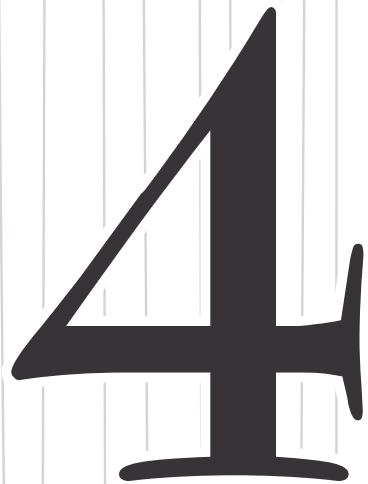


**“Eu gosto de cu de homem”:
homoafetividade e trajetória dos
personagens Francisco e Thomás no filme
Do começo ao fim (2009)**

*“I like a man's ass”:
homoaffectivity
and trajectory of characters Francisco and
Thomás in the film From beginning to end (2009)*

José Duarte Barbosa Júnior

*Mestre em Antropologia Social – PPGAS/UFRN
Professor Substituto do Departamento de Antropologia – UFRN
duartismo@hotmail.com*



Resumo

Este artigo aborda a homoafetividade e as questões subjacentes às trajetórias de Francisco e Thomás, personagens centrais do filme brasileiro *Do começo ao fim* (2009), de Aluísio Abranches. *Do começo ao fim* conta o romance vivido por esses personagens e está organizado basicamente em duas partes: a primeira narra a infância dos jovens, até o momento da morte da mãe, e a segunda trata do romance vivido por eles. O filme reforça, dentre outros aspectos, que indivíduos jovens podem viver sua sexualidade e o cuidado de si e do outro sem os constrangimentos típicos das famílias conservadoras e, ainda assim, construir uma trajetória com realização emocional e afetiva. O texto aborda, por fim, a troca simbólica entre a produção fílmica e o universo de significados relativos ao romance homoafetivo.

Palavras-chave: Homoafetividade. Trajetória Individual. Projeto de Vida. Cinema Brasileiro.

Abstract

This article discusses issues about homoaffectivity and trajectories of Francisco and Thomás, the central characters of Brazilian film *From beginning to end* (2009) directed Aluísio Abranches. *From beginning to end* tells about romance and is organized basically in two parts: the first deals with the characters childhood to death of their mother and the second part deals with the romance experienced by them. The film reinforces, among other things that young people can live their sexuality and self care and the other without the typical constraints of conservative families, and yet, build a career with emotional and affective satisfaction. The paper discusses finally the symbolic exchange between filmic production and the universe of meanings related to homoaffective romance.

Keywords: Homoaffectivity. Individual Trajectory. Life Project. Brazilian Cinema.

Algumas pessoas olham o mundo e perguntam: Por quê? Eu penso em coisas que nunca existiram e pergunto: Por que não?
(George Bernard Shaw)

O presente artigo aborda a dimensão da homoafetividade e as questões subjacentes às trajetórias de Francisco e Thomás, personagens centrais do filme brasileiro *Do começo ao fim* (2009), de Aluísio Abranches. *Do começo ao fim* narra a história e o romance vivido por esses personagens, irmãos por parte da mãe, em um período de aproximadamente duas décadas. Está organizado basicamente em duas partes: a primeira é referente à infância dos jovens, até o momento da morte da mãe, e a segunda parte trata do romance vivido por eles.

A ideia de *trajetória*, buscada na antropologia urbana (VELHO, 2003), diz respeito ao encadeamento de fatos nas experiências individuais vividas a partir de tensões entre situações particulares e o universo da cultura. A presente discussão, ao problematizar a trajetória desses dois personagens, trata da permanente contradição entre particularização e universalização de experiências através de símbolos homogeneizadores, ou seja, da dinâmica social. O universo da cultura, nesse sentido, é uma negociação da realidade e dos limites para a manipulação dos símbolos (VELHO, 1987).

Outras ideias antropológicas a respeito do modo de vida das sociedades complexas são aqui utilizadas para abordar as trajetórias de Francisco e Thomás. A ideia de *campo de possibilidades*, processo social no qual os indivíduos não são meramente agentes de reprodução, é aqui acionada para indicar quando estes são capazes de reinventar a vida social e dotar de emoção os seus projetos pessoais (VELHO, 1986). Essa ideia está intimamente relacionada à epígrafe de abertura do filme (também utilizada como epígrafe do presente texto), já que se trata de um romance que envolve incesto. Portanto, esse tema, discutido exaustivamente em antropologia e psicanálise, é abordado no filme como uma pergunta ousada: “por que não?”. As ideias de *memória*, *emoção* e *projeto*, também utilizadas para a análise das camadas médias, são aqui articuladas para descrever a trajetória e a formação das identidades dos personagens. As emoções e memórias, por sua vez, são constituintes do projeto de vida deles, e dos indivíduos em geral, por caracterizarem uma tentativa de organizar e dar coerência às experiências individuais em sua tensão com a vida social.

“Nasci de olhos fechados, todo mundo nasce de olhos fechados”

O enredo se inicia com a narrativa de Thomás acerca do fato de ter nascido de olhos fechados. A descrição do ato fatídico de nascer, implicado na expectativa sobre o nascimento, essa entrada no mundo, é um fato social. Então, uma das primeiras circunstâncias atreladas ao nascer diz respeito à dimensão visual do nascente. Nesse sentido, “abrir os olhos” para ver constitui uma das experiências primeiras no processo de socialização. O tema da visão é levado às últimas consequências, por exemplo, na obra de José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira* (2008), adaptada para o cinema. A ausência da visão em larga escala produz uma ressocialização construída sobre laços de desconfiança e disputa. A noção de ver seria, portanto, uma entrada no mundo simbólico, onde sua suspensão ocasionaria outras formas de empoderamento e reorganização social.

Inicialmente, em *Do começo ao fim*, a ideia dos “olhos fechados” significa a existência de um estado anterior de latência, no qual a situação crítica do nascimento apresenta o ser ao mundo e o mundo é por ele visto. Para além desse fato, a metáfora dos olhos, utilizada pelo narrador, complexifica e universaliza (“todo mundo nasce de olhos fechados”) a ideia do devir. De maneira mais específica, ao abrir os olhos, depois de um tempo concedido pelas indulgências da mãe, a primeira experiência visual de Thomás é Francisco, seu meio irmão mais velho. De forma intencional ou não, na construção da trama, Francisco terá importância emocional superior à de Alexandre (pai de Thomás), o que se desdobrará em uma relação de carinho e proteção e, posteriormente, em romance.

Essa indulgência da mãe em conceder tempo para que o filho abra os olhos é retomada em cenas-chave do filme, quando, por exemplo, num diálogo, Julieta questiona Francisco acerca de haver algo que ele deseje contar. Essa solicitação gentil da mãe é uma forma de anamnese cuidadosa, uma abordagem cognitiva da sexualidade (ainda que o objeto do diálogo não seja explicitamente a sexualidade), diferente da abordagem autoritária predominante em famílias conservadoras, bem conhecida por indivíduos jovens quando se trata da construção da homossexualidade (MOTA, 2012).

Os olhos de Thomás se abrem para ver uma utopia, a existência de uma situação para a qual o dramaturgo pergunta-se “Por que não?”. Nessa utopia, a família é acolhedora e respeita o tempo. Nela, há a proteção incondicional de um irmão mais velho e seus membros detêm considerável capital social, sendo profissionais estabelecidos (Julieta é médica e Alexandre é

engenheiro. Mais tarde, Francisco torna-se médico). Essa utopia urbana, por outro lado, dito de maneira mais radical, é, sem dúvida, uma fantasia urbana. Ali, a casa (no sentido do *lar*, mas também considerando sua estrutura física) é a paisagem, o espaço privilegiado do drama.

A casa, principal espaço onde as memórias são construídas e onde as emoções são vividas, formando identidades básicas, é a paisagem do filme, ainda que o desenvolvimento da trama ocorra pontualmente em outros lugares, como a escola, o hospital e até mesmo em outros países. A ideia de paisagem encontrada em Simmel (1996, p. 16), a de que “a natureza que no seu ser e no seu sentido profundos tudo ignora da individualidade [e] se encontra remanejada pelo olhar humano que a divide e decompõe em seguida em unidades particulares – nessas individualidades que chamamos paisagens”, leva-nos a entender *paisagem* não como dado natural, mas como artefato cultural; não como uma extensão infinita (da qual a noção de horizonte já dá conta), mas como unidades de menor escala. Dessa forma, a totalidade da vida social é remanejada em sucessivas camadas. No caso do filme, é o espaço doméstico que vai contar como o cultivo do amor gerou o romance de Francisco e Thomás.

A casa e a família de classe média

A maior parte de *Do começo ao fim* acontece no interior de uma confortável residência de classe média, com cômodos bem definidos (quartos, sala de estar, sala de jantar, escritório etc.), piscina, paisagismo. Nesse filme, a casa é um imperativo imagético com uma decoração minimalista, ou seja, pensada nos mínimos detalhes no que concerne aos móveis, objetos de decoração, obras de arte, flores e outros adornos. Esse imperativo pode ser percebido durante o filme ainda na dimensão dos porta-retratos como recurso afetivo do ambiente doméstico. Essa paisagem, somada à figura de pássaros, plantas, árvores e a uma governanta atenciosa, compõe o cenário do romance familiar e a memória dos personagens, caracterizando sobremaneira o universo de proteção dos filhos das camadas médias.

Os personagens centrais em *Do começo ao fim* são Francisco, interpretado na fase adulta por João Gabriel Vasconcellos, e Thomás, que atua como narrador onisciente da trama, representado na idade adulta por Rafael Cardoso. Francisco, cinco anos mais velho, vê o nascimento de Thomás, seu irmão por parte de mãe, cena que abre o filme:

Eu nasci de olhos fechados. Todo mundo nasce de olhos fechados, mas os meus estavam cerrados, tão apertados que chegavam a fazer rugas. Permaneci assim de olhos fechados por mais de duas semanas. Minha mãe, ao contrário do que era de se esperar, não se preocupou, dizia o tempo todo que quando eu estivesse preparado e quisesse eu abriria os olhos. Foi assim de cara, nos primeiros dias de vida, que eu aprendi o que era livre-arbítrio.

Como aparece no começo da narrativa do filme, Thomás expressa uma condição da sua liberdade, relacionada à atitude de sua mãe em respeitar o seu tempo de abrir os olhos. Essa prerrogativa inicial marca a importância da personagem “mãe”, a Julieta, representada por Júlia Lemmertz, que se dirige aos filhos sempre de forma amorosa. Julieta está no segundo casamento com Alexandre, interpretado por Fábio Assunção, o qual, por sua vez, ainda que exercendo a autoridade masculina do pai, atua como um agente compreensivo nas duas partes da trama.

Essa narrativa inicial é ainda um elemento central na liberdade que Francisco e Thomás terão nas duas partes do filme, que é a ideia do tempo relativo, ou seja, o tempo de Thomás, diferente do tempo que geralmente se tem em relação aos bebês (expectativa quanto ao sexo, à perfeição das formas, à saúde, à cor dos olhos ou dos cabelos etc.). Essa atitude de Julieta é coerente com o fato de ela ser médica, ter passado pela gravidez e ser mãe de Francisco, seu primeiro filho, além de já ter vivido a experiência de outro casamento. A relação afetuosa dos jovens e seu posterior romance, implicitamente aceito no seio familiar, parecem decorrer, em parte, dessa atitude de respeito ao tempo e à vontade, diferentemente das expectativas socialmente construídas em torno das crianças, constringendo-as a agir com a atitude de indivíduos adultos.

O filme não traz o tema preconceito como elemento central, como fazem determinados filmes que tratam de relações homossexuais. Além disso, não aborda a relação entre indivíduos do mesmo sexo de forma caricatural ou subversiva, como ocorre em parte da história das imagens do homoerotismo masculino no cinema (PAIVA, 2007). Consiste, sobretudo, em uma tentativa de dramatizar a relação entre dois homens sem todo o ônus que se recai sobre as relações homoafetivas do universo não ficcional, cuja dimensão simbólica está pesadamente cheia de preconceitos e violências. Seguindo, portanto, um caminho diferente, *Do começo ao fim* explora menos os conflitos e as tensões para dar lugar a um romance polêmico, já que é abordada a relação entre meios-irmãos, dramatizada quase aos moldes dos contos de fadas, mas

apresentando nudez e, por esse motivo, cerceado com classificação etária recomendada para maiores de dezoito anos. Nesse sentido, o filme não é político nem engajado: trata-se da relação de dois jovens brancos, não afeminados, da classe média, vivendo sob os auspícios da proteção e herança dos pais numa bela casa. Consiste ainda em uma relação não discutida, porém aceita, realidade um pouco díspar do que é vivido amplamente por homossexuais do Brasil e do mundo.

Francisco e Thomás

As trajetórias de Francisco e Thomás denotam um universo de amor e carinho entre ambos e, sobretudo, com a mãe. A intimidade é uma dimensão compartilhada entre os irmãos. No que toca à recepção do filme, a narrativa aproxima-se ou distancia-se do que é fato na vida social. Em geral, a relação entre irmãos possui também um sentido de competição, o que no filme ocorre de forma residual. A especificidade da trajetória de Thomás é ele ser protegido por aquele a quem primeiro viu em sua vida. É ainda tê-lo como referência, de forma que aquilo que se tornará um romance já é uma relação de admiração e de espelhamento. É a especificidade e não a generalidade da intimidade vivida por Thomás e Francisco que os torna analiticamente relevantes e atrativos do ponto de vista fílmico.

Francisco exerce amor objetual para com o recém-nascido Thomás, o que se estende durante toda a primeira parte da trama. Essa relação desdobra-se numa proteção que põe em xeque até mesmo a atitude repressora do pai num dos momentos altos do filme, em que Francisco promete proteção incondicional a Thomás: “a partir de hoje eu vou cuidar dele para sempre”. Embora haja uma relação corporal de proximidade, não existe qualquer indicação explícita de curiosidade sexual entre os jovens na primeira parte do filme. Essa curiosidade, que ocorre no processo de socialização dos indivíduos e que é incisivamente reprimida pelos adultos, não acontece no filme. Há apenas um resíduo de preocupação do pai de Francisco em relação ao que julgou ser uma proximidade excessiva. Essa “licença poética” para negligenciar o fato decorre da própria natureza polêmica que o romance está tratando, de modo que localizar certa perversão sexual na infância dos personagens com recurso à curiosidade tornaria o drama menos aceitável na recepção.

De toda forma, essa relação corporal, na primeira parte do filme, ocorre através da convivência cotidiana, em tomar banho, comer e dormir

junto. Ainda aparece certa curiosidade de Thomás em relação a Francisco, que se desdobra numa imitação deste, uma referência de masculinidade. Em *Do começo ao fim*, embora os personagens em sua fase adulta não sejam gays com características femininas acentuadas, a ideia de “homem” não aparece por meio dos símbolos dominantes de masculinidade, como através das provas de força (há apenas de forma residual) ou da prova de conquista do sexo oposto. Não existe uma delimitação rigorosa do gênero masculino, embora os jovens venham a tornar-se personagens adultos representados por atores que são, não obstante, padrões de beleza masculina dominantes nos principais meios de comunicação brasileiros.

Tratando ainda de elementos da sexualidade infantil, verifica-se apenas uma menção ao falo durante a festa oferecida na Argentina por Pedro, interpretado por Jean-Pierre Noher, pai de Francisco, na qual Thomás, ao fazer uma brincadeira, refere-se ao próprio pênis como pequeno (por ele ser menor e mais novo) e ao do Francisco como grande (por ser maior em estatura e mais velho). A situação da brincadeira de Thomás causa um discreto mal-estar entre os presentes, que se desdobra na visita de Pedro à sua ex-mulher Julieta e cujo elemento central do diálogo é a excessiva proximidade e intimidade dos jovens. A atitude indulgente de Julieta aparece no seguinte diálogo:

– Eu não sei exatamente o que está acontecendo com eles, mas eles são muito garotos, essas coisas acontecem geralmente nessa idade.

– Você acha que nós deveríamos conversar com os meninos?

– Não sei exatamente o que eles estão fazendo ou que ainda vão fazer, mas acho que nós não deveríamos dizer a eles que isso é ruim.

– E você não fica preocupada?

– Fico.

A relação de proximidade de Francisco e Thomás é tomada como objeto de preocupação da família, situação para a qual Pedro, pai de Francisco, chama a atenção. Importa saber que a atitude de autoridade sobre a sexualidade das crianças aparece com a iniciativa do pai, que está fora do contexto familiar imediato formado por Alexandre, Julieta, Thomás e Francisco. Como já mencionado, essa é a utopia, ou melhor, a fantasia completa na qual estão inseridas as trajetórias dos irmãos, presentes numa bela casa e numa família acolhedora. Esse acolhimento, no entanto, é posto em xeque no diálogo

acima, sobretudo por um elemento relativamente externo, Pedro. Alexandre, pai de Thomás, contudo, tem uma atitude de maior condescendência com os irmãos, comportamento demonstrado durante toda a vida. A única atitude mais intempestiva de Alexandre ocorrerá ao admoestar Thomás numa situação em que este estava brincando com seu material de trabalho. É nesse momento que Francisco defende Thomás, no seguinte diálogo:

- Larga ele! Nunca mais faz isso com ele!
- Ele é meu filho!
- Ele é meu irmão.
- Ele mereceu!
- Não interesse se ele mereceu! A partir de hoje sou quem vai cuidar dele. E é pra sempre.

É novamente um momento em que a fantasia familiar está sendo posta em xeque e a vez de protagonizar o exercício da autoridade sobre a sexualidade das crianças é de Alexandre. A relação dos irmãos, em sua falta de compromisso com a moral dominante, deixa os pais num pânico moral a respeito da sexualidade, que, ainda com certa preocupação, somente consegue ser mais bem processada por Julieta. Os homens, os pais, parecem ser portadores da ação constrangedora que exige das crianças um compromisso com a moral sexual normativa. É no mínimo uma contradição no seio da fantasia familiar, pois, se a principal função dos pais é proteger os filhos, qual o sentido de atacá-los para cumprir com a função moral? As emoções e memórias que formam as identidades de Thomás e Francisco até aí estão marcadas por um ambiente familiar de afeto e proteção, e essa característica, reproduzida na relação dos irmãos, terá sua atitude mais crítica no diálogo acima reproduzido e colocado de forma sintética entre os dois no breve diálogo:

- É pra sempre mesmo?
- É pra sempre...

Romance

A promessa de proteção incondicional de Francisco a Thomás marca não somente uma atitude crítica ao defender o que lhe é precioso, mas também ocorre como uma disjunção da primeira parte do filme com a segunda, marcada pela morte de Pedro. É incerto se a morte de Pedro busca significar o começo de um romance mais assumido entre os personagens, com o

desaparecimento da figura masculina repressora. Quinze anos após, lapso de tempo incógnito para o receptor, a morte da mãe encadeia uma série de mudanças que fazem Thomás repensar a afirmação de Francisco acerca de que a proteção prometida era para sempre, uma vez que, com a perda da mãe, a permanência das coisas é relativizada, “a permanência das coisas não depende apenas da nossa vontade”.

O fato é que o que eu sentia sobre a minha mãe naquela hora era um sentimento que eu não conhecia, que eu não sabia que existia, o segredo desvendado sob o destino. Assim sendo, deixava de ter interesse de questionar por que ela tinha desaparecido tão cedo. De alguma forma esse conhecimento nos tocou com um surpreendente sentido libertador. Ficou o amor e a saudade.

Após essa narrativa, os dois se despem ritualmente e têm o que parece ser, ao receptor, a primeira relação sexual. É importante ressaltar que há um lapso de quinze anos entre a morte de Pedro e a de Julieta. O que teria ocorrido na relação de afeto entre Thomás e Francisco? O conteúdo desse tempo fica sob o critério imaginativo do receptor. O ponto limítrofe entre os dois principais períodos do filme passa a ser então a morte de Julieta, com o efeito de liberação para os irmãos. Ainda que a mãe tivesse uma relação de maior condescendência, a relação de intimidade e afeto que surgira outrora na infância dos personagens tornou-se um objeto de preocupação. Talvez, não da própria convicção, mas de um receio da recepção extrafamiliar à forma de amor entre os filhos, Julieta pudesse representar contraditoriamente um papel de autoridade amorosa, que resultaria num freio da atração entre os personagens, o que é uma hipótese.

O falecimento da mãe representa também o desaparecimento do drama da fantasia familiar, dando lugar ao romance entre os personagens. Essa ideia é empregada fotograficamente no filme quando, após a morte de Julieta, todos os outros personagens vão embora, despedem-se e desaparecem em *fade* – efeito de esmaecimento da imagem em que as figuras vão ficando transparentes até desaparecer. É um desaparecimento de certos elementos físicos: Alexandre e a governanta, que deixam a casa, e até mesmo o cachorro passam a ser memória.

O despir ritual de Thomás e Francisco logo em seguida, recurso cênico adotado para criar um dos pontos altos do romance, ocorre de forma orquestrada, estando os personagens um de frente para o outro. Eles estão tirando peça por peça de roupa, como num jogo, e contemplando um ao outro.

A paisagem é a sala de estar: Francisco toca delicadamente a face de Thomás; eles estão ao centro da sala e a imagem fecha em *fade* para reabrir numa cena de intimidade na cama, onde os personagens estão trocando juras de amor, a começar por Francisco:

– Eu te amo.

– Por que você me ama?

– Eu te amo porque você é meu. Eu te amo porque você precisa de amor. Eu te amo porque quando você me olha eu me sinto um herói, sempre foi assim. Eu te amo porque quando eu te toco eu me sinto mais homem do que qualquer outro.

– Eu também te amo.

– E por que você também me ama?

– Eu te amo porque quando eu te toco eu faço você se sentir mais homem do que qualquer outro. Eu te amo porque nunca poderão nos acusar de amor. Eu te amo porque para entender o nosso amor ia ser preciso virar o mundo de cabeça para baixo. Eu te amo porque você poderia amar qualquer outra pessoa, mas mesmo assim você me ama, só a mim.

Como Thomás houvera narrado anteriormente a respeito da morte da mãe – “ficou o amor e a saudade” –, esse parece ser o legado moral deixado por ela, mas também uma extensão daquele cuidado que começou quando Thomás abriu os olhos pela primeira vez e quando Francisco jurou que essa proteção seria para sempre, o cuidado de si estendido ao outro (FOUCAULT, 2004). Tal cuidado, como uma prática de ocupar-se de si e do outro, de estimulá-lo, de estar presente, parece ser o conteúdo disso que é entendido pelos personagens e de como é apresentado ao receptor como amor. Essa tônica atravessa toda a primeira parte do filme, encontra seu ponto alto nessa declaração de amor feita por Francisco e terá outros pontos de considerável emoção no desenvolvimento do romance. A dimensão do afeto será explorada bem mais pela via romântica do que pela tensão dramática comum em alguns enredos de amor e, ainda que Thomás venha a viajar para a Rússia, essa distância será amenizada pela comunicação virtual com algum período de confusão para Francisco, culminando na visita inesperada a Thomás.

Retomando a declaração de amor de Francisco, há certa exaltação da masculinidade que aparece explicitamente na afirmação de ele sentir-se um herói com a necessidade de amor e proteção do outro. O filme explora,

portanto, uma dimensão da sexualidade possível na relação entre dois homens, que é a de desempenharem papéis semelhantes numa divisão singular do trabalho sexual, ou seja, não é explorado o modelo normativo de divisão, derivado ou reproduzido das relações heterossexuais, em que há preeminência do exercício do papel masculino e do papel feminino, “o homem” e “a mulher” da relação, o ativo ou o passivo. Ao mesmo tempo que essa dimensão estilística e fotográfica do filme é uma opção estética na sua produção, é também a representação de uma possibilidade dentro da economia do desejo entre pessoas do mesmo sexo, especificamente entre homens. Portanto, a relação dos personagens faz com que se sintam “mais homem do que qualquer outro”.

Essa afirmação relativiza o “ser homem” normativo ao significar que esse estado não é alcançado pelas tradicionais provas de conquista do sexo oposto e de virilidade, ainda que se dê por outro tipo de prova – no caso, a de coragem e força para proteger o irmão durante a infância, atitude que permanece de certa forma, já que os dois passam a morar sozinhos após a morte de Julieta.

A resposta de Thomás à declaração de Francisco aparece de maneira um tanto jocosa, mas explicitamente carinhosa, ao afirmar que o ama por fazê-lo sentir-se mais homem do que qualquer outro homem. No entanto, Thomás emprega uma racionalidade singular em sua declaração quando diz que eles não poderão ser acusados de amor. Dessa forma, não há medo, vergonha ou ressentimento do que os dois vivem, já que se amam e se cuidam. Assim, finalmente, responde com aquilo que parece ser uma das frases mais inteligentes da interlocução dos personagens: “Eu te amo porque para entender o nosso amor ia ser preciso virar o mundo de cabeça para baixo”. Com essa afirmação, Thomás comunica ao interlocutor e ao receptor que seu romance, aquilo que poderia ser considerado um escândalo, é o exercício da boa vida, do bem viver contra um mundo avesso a tal possibilidade de amor. Como já mencionei, o tema preconceito não é central em *Do começo ao fim*, mas essa última declaração de Thomás ocorre para abordar uma forma de amor que é, não obstante, discriminada como imoral. Essa é uma mensagem importante transmitida pelo filme.

Tendo ocorrido em aproximadamente três décadas, entre 1980 e 2000, a trama se passa entre o final da Ditadura Militar e a Redemocratização do Estado, período de lutas e grande tensão no cenário político e social brasileiro. Ainda no ano 2000, após vinte anos da promulgação de Constituição Federal, permanece uma sensação de que, para entender determinadas características da vida social, seria necessário virar o mundo de cabeça para

baixo. Algumas das possibilidades dessa mudança de uma ditadura militar para uma democracia de fato ainda são restritas, observando privilégios de classe, e, talvez por esse motivo, com muita proteção e condições materiais, o romance de Francisco e Thomás tenha sido possível.

Considerações Finais

Gosto de corpos duros, esguios, de nádegas iguais a aqueles gomos ainda verdes grudados tenazmente à sua envoltura. Eu gosto de cu de homem, cus viris, uns pelos negros ou aloirados em sua volta, um contrair-se, um fechar-se cheio de opinião.

Hilda Hilst, *Cartas de um sedutor*.

Embora as duas principais partes em que se estrutura a história de Thomás e Francisco tendam a uma continuidade, até mesmo no sentido de ser uma narrativa, é possível entendê-las também como descontinuidade, tendo como ponto alto a cena da primeira relação sexual dos personagens.

Em uma cena da intimidade doméstica, num momento lúdico de leitura e declamação, Francisco lê em voz alta para Thomás o trecho acima citado de *Cartas de um sedutor*. O texto de Hilst marca uma lubricidade discursiva na relação dos personagens, já que as relações sexuais são cuidadosamente insinuadas até o *fade*, desdobramento que fica ao encargo da imaginação do receptor. Os versos declamados são uma afirmação do desejo ao corpo másculo, uma ode ao ânus como um desejo masculino e uma declaração de amor. Após esse momento, ao mesmo tempo jocoso, erótico e romântico, vêm uma troca de alianças e uma posterior viagem à Argentina.

No filme, há uma moderação na exposição da genitália, mas sem anulá-la, como ocorre na maioria dos filmes de massa norte-americanos. O beijo dos personagens está sempre cheio de emoção, seja breve e discreto, seja demorado e ardente. Os corpos nus dos jovens, em considerável número de cenas, são mostrados em torso, em trabalho muscular (como na natação, no caso do Thomás) ou em repouso, cuja fotografia assemelha-se em alguns momentos à obra fotográfica de Wilhelm Von Gloeden. Essa característica fotográfica explorada na corporalidade dos personagens denota um ideal de beleza classicista na elaboração do filme. Tal característica terá seu auge na dança empreendida pelos personagens, em que eles estão nus e envolvidos em

brumas. Curiosamente precedida por uma situação em que Thomás está dançando com uma dançarina de tango, a mudança de cena ocorre para esse momento seguinte dos dois dançando a sós, com música de fundo instrumental, o que reforça o caráter clássico na cena.

Um dos desfechos do filme se dá com a viagem de Thomás para treinar natação na Rússia. Esse desdobramento do romance é claramente um recurso à separação dramática em que o amor é posto à prova. A principal prova, no jogo do desejo, será a da abstinência sexual, que levará os personagens a se masturbarem via *chat*, sendo insuficiente, pelos menos, para Francisco. Nesse sentido, Francisco não consegue conter o ímpeto, saindo para o lazer noturno. Curiosamente, em uma das cenas na noite numa boate, Francisco está vestido com uma camiseta onde se lê a palavra “freedom”, alusão ao sentimento de estar só e distante do amado. Nessa situação, Francisco conhece Bianca, interpretada por Fernanda Félix, e a leva para casa, onde, num momento de aproximação corporal, ele a agarra forte, situação que a faz protestar: “Calma! Eu até gosto forte, mas assim você está me machucando”. Esse recurso dramático retoma a poesia de Hilst, no sentido de que o que Francisco procura é a reposição da sua virilidade na ausência de Thomás, fato que o leva a agarrar Bianca com certa tenacidade, pois o que ele prefere é “cu de homem”.

O romance não resiste à saudade, no entanto por isso não se acaba. Francisco vive um *déjà vu* de afogamento/sufocamento com cenas da infância e da maturidade entremeadas. Ele aparece ainda numa cena em posição fetal, denotando-o em certa vulnerabilidade sentimental e abandono. Mas *Do começo ao fim*, diferentemente de um grande número de filmes que abordam relações homoafetivas, possui um final feliz. O filme tem seu desfecho numa cena de abraço caloroso e talvez esse seja um dos pontos mais positivos na reprodução do campo de possibilidades para o casal homossexual. Ainda que essa não seja a realidade de uma maioria de casais homossexuais, incluindo gays, lésbicas, bissexuais, transexuais ou transgêneros, a constituição de um imaginário coletivo onde haja a possibilidade para romances não imaginados é importante para o reforço da diversidade sexual e de gênero. O filme reforça ainda que crianças e indivíduos jovens podem viver sua sexualidade e o cuidado de si e do outro sem os constrangimentos típicos das famílias conservadoras e, ainda assim, construir uma trajetória com realização emocional e afetiva.

Referências

FOUCAULT, M. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: _____. *Ditos e Escritos V – ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 264-287

MOTA, M. P. A construção da homossexualidade no curso da vida a partir da lembrança de gays velhos. *Bagoas Estudos Gays, Gênero e Sexualidade*, Natal, v. 6, n. 7, p. 199-220, jan./jun. 2012.

PAIVA, C. C. Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade. *Bagoas Estudos Gays, Gênero e Sexualidade*, Natal, v. 1, n. 1, p. 231-248, jul./dez. 2007.

SIMMEL, G. A Filosofia da Paisagem. *Revista Política e Trabalho*, Paraíba, 1996.

VELHO, G. Trajetória individual e campo de possibilidades. In: _____. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

VELHO, G. Projeto, emoção e orientação em sociedades complexas. In: _____. *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

VELHO, G. Cultura enquanto heterogeneidade: biografia e experiência social. In: _____. *Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

Filmografia

DO COMEÇO AO FIM. Direção: Aluizio Abranches. Fotografia: Ueli Steiger. Europa Filmes, 2009. 1 DVD (96 min), NTSC, color.

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA. Direção: Fernando Meirelles. Fotografia: James Sainthill. Focus Features International, 2008. 1 DVD (121 min), NTSC, color.

