

PRPG

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**CURSO DE MESTRADO EM ARTES**

**ARTES AUDIOVISUAIS**

**A PERSONAGEM HOMOSSEXUAL NO CINEMA  
BRASILEIRO**

**ANTÔNIO DO NASCIMENTO MORENO**

CAMPINAS - 1995

M815p

26794/BC

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
MESTRADO EM ARTES  
ARTES AUDIOVISUAIS

**A PERSONAGEM HOMOSSEXUAL NO CINEMA  
BRASILEIRO**

ANTÔNIO DO NASCIMENTO MORENO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do  
Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para  
a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação da  
Profa. Dra. Nelly de Camargo, do DMM-IA.

Este exemplar é a redação final da tese  
defendida por Antônio do  
Nascimento Moreno  
e aprovada pela Comissão Julgadora em  
13 / 12 / 1995  
Profa. Dra. Nelly de Camargo  
Orientadora

CAMPINAS - 1995

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP**

**Moreno, Antonio do Nascimento**  
**M815p A personagem homossexual no cinema brasileiro /**  
**Antônio do Nascimento Moreno. - Campinas, SP: [a.n.],**  
**1995.**

**Orientador: Nelly de Camargo.**  
**Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de**  
**Campinas. Instituto de Artes.**

**1. Homossexualidade no cinema. 2. Cinema-Brasil.**  
**3. Representação cinematográfica. 4. Cinema-História.**  
**I. Camargo, Nelly de. II. Universidade Estadual de**  
**Campinas. Instituto de Artes. III. Título..**

# FOLHA DE APROVAÇÃO

Data da aprovação: Campinas, 13 / 12 / 1995

Membros da Banca:

Nome

Assinatura

Profª.Dra.Nelly de Camargo (Orientadora)	
Profª.Dra.Regina Polo Muller	
Prof. Dr. Paulo R. Ottoni	

**À memória de  
Van Jafa.**

Na elaboração desta pesquisa foram inestimáveis a colaboração e a serenidade de Nelly de Camargo, minha orientadora, Marcos Mesquita e Antonio da Mata, companheiros da Unicamp, - que me abriram suas casas e o espírito do artista/estudante -, Carlos Eduardo Pereira (Cadu) e Francisco Sérgio Moreira (Chico), ambos da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, João Luiz Vieira e todo o pessoal do Curso de Cinema e Vídeo da Universidade Federal fluminense. Pessoas que fortaleceram as idéias e a materialização deste trabalho e as quais expresso a minha gratidão.

# A PERSONAGEM HOMOSSEXUAL NO CINEMA BRASILEIRO

Mestrando: ANTÔNIO DO NASCIMENTO MORENO

Orientadora: Nelly de Camargo

## ÍNDICE

RESUMO.....	01
PARTE 1- Introdução. Cinema e Sociedade : Comunicação e Gestualidade. O Homossexualismo Visto pelo Cinema Brasileiro: Nosso Objeto de Análise.....	02
PARTE 2 - Lista dos Filmes Brasileiros Catalogados.....	10
PARTE 3 - A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro.....	16
PARTE 4 - Uma Proposta de Análise Fílmica.....	66
PARTE 5 - Aplicação do Modelo de Análise Estrutural/Significativa numa amostra de Dez Filmes.....	75
PARTE 6 - O Discurso do Cinema Brasileiro sobre o Homossexualismo.....	126
.PARTE 7 - Conclusão. O Retrato Social do Homossexual no Cinema Brasileiro.....	136
Bibliografia.....	138

# A PERSONAGEM HOMOSSEXUAL NO CINEMA BRASILEIRO

## RESUMO

O presente estudo foi desenvolvido para examinar, a partir de uma perspectiva sócio-cultural, o discurso apresentado pelo cinema brasileiro sobre a personagem homossexual.

Para esta análise, a metodologia propõe os seguintes passos: 1 - catalogação dos filmes brasileiros sobre o assunto, que somaram 125 títulos; 2 - uma primeira leitura, pela exibição dos filmes disponíveis (dos catalogados), num total de 67 títulos; 3 - elaboração de um modelo de análise fílmica - estrutural/significativa - tendo como objeto de enfoque a construção dada às personagens homossexuais quanto ao tratamento narrativo, e o gestual; 4 - Aplicação da análise estrutural/ significativa a uma amostra de 10 filmes retirados dos 67 disponíveis, que permite, a partir da observação da adjetivação dada às personagens, a aplicação de uma - resultante -, catalogada em três tipos, de acordo com o teor ou densidade do tratamento dado e a de um "Retrato Fílmico", que é um texto redutor sobre o discurso de cada filme sobre a personagem em questão e que explica o tipo de resultante aplicada.

Após estes procedimentos, um texto conclusivo sobre o conjunto de filmes analisados explicita como, em sua grande maioria, a utilização de um modelo preponderante de homossexual, montado com características padrões - um estereótipo - constitui um deboche/carnavalização na construção das personagens. E, em consequência, retira do assunto qualquer reflexão mais séria, quase sempre denegrindo-as como marginais, do sub-mundo. Por outro lado, alguns filmes fogem deste estereótipo através de um tratamento mais avançado e questionador, colocando a personagem [gay/lésbica] numa perspectiva mais próxima da realidade das discussões atuais sobre o homossexualismo

ANTÔNIO DO NASCIMENTO MORENO.

## SUMMARY

### THE HOMOSEXUAL CHARACTERS IN BRAZILIAN MOVIES

The present study was developed to examine, starting from a social/cultural point of view, the discourse presented about lesbian and gay characters in Brazilian films.

For this analysis, the methodology aims to do the following steps: 1- cataloging of Brazilian films about the subject, that amount 125 titles; 2- a first view, by screening available films that amount 67 titles; 3- working out an analysis film model - structural/significance - having as object of study the homosexual characters' construction in the narrative and the gesture form of address (treatment); 4- structural/significance application in a sample of 10 films from the 67 available, that will permit the analysis of adjectivation given to the characters, the application of a - resultant - three categories or types, in accordance with the degree or density of form of address (treatment) given, and a description of the "Filmic Portrait", that is a synthesis of the discourse of each film and that explains the resultant type application.

After those proceedings, a conclusive text about the total of analysed films explicits how, in its great majority, the use of a preponderant model of homosexual, constructed by standard characteristics - a stereotype - constitutes a gibe/carnivalization of the character construction. And consequently, takes off the subject any responsible reflection, always denigrating it as a underworld delinquent. On the other hand, some films reject such stereotype, through a more advanced and inquisitive form of treatment, stating the homosexual character in a perspective nearer to the reality of current debates about homosexuality.

Antônio do Nascimento Moreno.

# PARTE 1

## INTRODUÇÃO

### CINEMA E SOCIEDADE: COMUNICAÇÃO E GESTUALIDADE O HOMOSSEXUALISMO VISTO PELO CINEMA BRASILEIRO : NOSSO OBJETO DE ANÁLISE

Um filme geralmente transmite uma mensagem através da composição de som e imagem obedecendo a códigos que são estabelecidos, em grande parte, pela técnica cinematográfica. Na construção de planos, por exemplo, a ênfase que pode ter um plano próximo filmado com grande angular, ou mesmo o destaque de um personagem em primeiro plano num plano médio de conjunto, são recursos técnicos que têm um objetivo; não são construídos ao acaso e, se forem, só revelarão a inépcia de seu criador.

Para a compreensão de uma mensagem, todo processo de comunicação está centrado na relação entre Emissor e Receptor. Mensagem que é transmitida pelo Emissor através de códigos, cujo domínio pelo Receptor, implica o tipo de interpretação dada à mensagem. Toda a mensagem exige um tipo de discurso.

Mcluhan disse a frase definitiva: “o meio é a mensagem”<sup>1</sup>. Ou seja, sem meio não há mensagem, nem comunicação. O cinema é um meio pelo qual uma mensagem pode ser transmitida. E como geralmente trabalha com som e imagem, o processo de comunicação se faz pela identificação do espectador através dos códigos estabelecidos por estes dois elementos. Melhor dizendo, o cinema trabalha ao mesmo tempo com a linguagem do gesto e com a linguagem articulada ou, sonora.

O papel do Emissor, num filme, fica a cargo da sua produção compreendida, principalmente, pelo argumentista, roteirista, diretor e produtor. É coletiva a materialização de uma produção mental-criativa que serve de elo entre eles e o espectador.

O cinema como resultado de uma produção mental-criativa de determinados sujeitos ou grupos da sociedade terá sempre como objetivo expor esta produção - o filme - para toda a sociedade. Com certeza, esta produção mental-criativa trará um somatório - ou reflexos - de veredictos exarados pela sociedade que, neste momento, terão voz através de uma produção cinematográfica. Trará também o conjunto das observações pessoais, críticas construtivas ou negativas, intolerância, idiossincrasias e preconceitos de seus realizadores. Não obstante, esta visão cinematográfica demonstrará também uma preocupação com a sociedade à qual pertence e em que provoca estes estados de manifestação. Que, sintomaticamente, é um reflexo dela ou, no oposto, uma recusa aos seus valores culturais e sociais.

---

<sup>1</sup> Mcluhan, Marshal - Os Meios de Comunicação, como extensão do homem  
(Understanding Media), Cultrix, SP, 1969.

E é sobre esta questão, o somatório dos veredictos exarados pela sociedade através de um filme, que queremos centralizar nossa análise, direcionando-a em relação ao homossexualismo. Procurar expor que mecanismos se entrelaçam na exposição de tal pensamento num filme e como isto resulta em termos de discurso social.

Apesar de existirem hoje discussões emergentes que procuram separar em categorias distintas homossexuais, bissexuais, travestis e transexuais, estaremos nos atendo apenas à preferência sexual por parceiro do mesmo sexo.<sup>2</sup>

Este estudo sobre o homossexualismo visará apenas analisar o retrato que o cinema brasileiro está fazendo do gay/lésbica quando o configura numa personagem, através da imagem e do som, e do seu papel na sociedade brasileira. Não se preocupa com aquele que possa existir entre os elementos da classe cinematográfica, nem tampouco em destacar diretores, argumentistas e roteiristas como possuidores de posições isoladas, mas sim 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. Paradigmas que o cinema nacional vem repetindo, muitas vezes, na concepção de suas imagens e mensagens.

A análise está voltada à produção de filmes de longa-metragem, de ficção, que pertencem a uma indústria cultural que emite mensagens para pessoas desta sociedade e a influenciam no modo de perceber determinadas questões comportamentais, tanto no objeto que é foco de crítica quanto no de quem a incorpora.

---

<sup>2</sup> Nos dicionários escolares, não especializados, a definição de homossexual é simplificada: "relativo ao comportamento sexual entre indivíduos do mesmo sexo. Pessoa que tem esse comportamento." E sobre homossexualismo: "prática do comportamento homossexual".

Em dicionário especializado como o de Psiquiatria Larousse do Brasil, o verbete se inicia com uma definição e se completa numa conceituação. Vejamos: **Homossexualismo**: "inversão sexual. Tanto no homem como na mulher, o homossexualismo resulta de complexos inconscientes". Definição que se segue à uma conceituação: "segundo Adler, tratar-se-ia de um sentimento de inferioridade (o temor do fracasso leva o indivíduo a procurar um parceiro do mesmo sexo)". E segue: "no jovem, esse desvio é muitas vezes consequência de uma educação mal conduzida (Gide): o homem muito ligado à sua mãe identifica-se com ela e comporta-se como gostaria de que esta se conduzisse com ele". Nas mulheres, o homossexualismo seria a consequência de uma decepção longínqua, relacionada à descoberta dos sexos: "a homossexual esforça-se em dar aquilo que ela não tem, ou seja, aceitando o fato da castração feminina, ela se atribui imaginariamente o pênis" (H. Hesnard)".

A visão da vertente psicanalítica e psiquiátrica respondem a algumas das perguntas acima. No verbete, do "Compêndio de Psiquiatria Dinâmica", (Kaplan & Sadock, 1984, p.484-87), a definição de homossexual é dada pelo comportamento manifestado "por um padrão vitalício de preferência do parceiro erótico, sem consciência de estímulo de um parceiro do sexo oposto. Aqui, todos os interesses afetivos e genitais são dirigidos para parceiros do mesmo sexo".

Além destas conceituações, poderíamos ainda ressaltar certos conceitos modernos que, por tocar na homossexualidade, não são aceitos por muitos. Estes conceitos modernos seriam aqueles trazidos por artistas e mídia que tentam assim acrescentar dados ao coletivo ou influenciar o pensamento popular sobre a questão. Este seria de que todo homem tem seu lado feminino e toda mulher o seu lado masculino. E isto indo desde a amorosidade, sensibilidade, até a indução de novos costumes refletidos na moda (brinco de orelha para homem, mulher de cabeça raspada) ou na propaganda no momento de vender um produto (a facilidade de uso de um produto leva o homem à cozinha, à lavadora, à tarefas ditas femininas).

Estas novas conceituações revelam apenas "um caráter de homossexual" em cada ser. Portanto, é imprescindível não confundir este "caráter" com o sujeito homossexual, pois este é aquele que realmente pratica o homossexualismo.

Como todo papel pressupõe um comportamento, é este comportamento que vai ser julgado pela sociedade. Pelo fato do homossexual ser um fator variante entre os conceitos de homem e mulher ditados pela sociedade e, ao mesmo tempo, ter aparência dos dois, tal comportamento, medido também pelo seu gestual, vai ser julgado por essa sociedade.

A Sociedade, no cinema, estará representada pelos realizadores do filme, o Governo oficial, através de seu controle moral e ético, e o público espectador.

Portanto, através de um filme, a personagem gay/lésbica será julgado e classificado, e terá então, atribuído às suas qualidades seu papel dentro da sociedade. Julgamento de avaliação que invariavelmente sobrepõe dois polos, no caso do homossexual: o da transgressão ou ação dentro dos limites de desempenho que a sociedade reserva e espera, dentro de sua ótica, de um gay/lésbica. E aí, entram os aspectos sócio-culturais, nos quais o cinema se insere de maneira muito forte, ajudando na evolução de uma questão, ou, simplesmente, mostrando-a como uma questão de comportamento desviante<sup>3</sup>, como o homossexualismo. Neste momento, estará reforçando ou duplicando preconceitos. E o preconceito ajuda a fechar qualquer questão no tocante a sua evolução.

Humberto Mauro disse, "cinema é cachoeira", ou seja, é imagem em constante movimento, fervilhante, caindo, fluindo vertiginosamente como a própria água atraída pela lei da gravidade, gerando idéias, fazendo supor outras opções sobre determinadas questões. E quando o cinema experimenta uma idéia, e esta idéia está centrada na relação entre seres humanos, ele busca, da mesma forma que a sociedade estruturou e codificou, a distinção entre homens e mulheres através da gestualidade de seus personagens, com certeza o fator mais importante no ato de representar, imitar.

E quando esta personagem é um homossexual? Como o cinema brasileiro, de ficção, aquele onde o imaginário está mais presente, e de longa metragem, que alcança uma maior audiência, tem se comportado, ou melhor, que retrato filmico tem ele feito do homossexual?

É público e notório que o tratamento dado aos personagens homossexuais no cinema brasileiro tem ocorrido de maneira das mais estereotipadas, chegando, até mesmo, a uma carnavalização deles. No entanto, a constatação deste fato não encerra a questão. É exatamente onde, para nós, ela começa e para onde a nossa análise dirige suas luzes com o objetivo de levantar os dados que contribuem para a formação do retrato filmico do homossexual, que representa um juízo sobre o assunto, e diríamos até, uma *pintura em movimento* do gay e da lésbica. *Pintura* esta que remete, imediatamente, o segmento homossexual para um espaço determinado dentro da sociedade brasileira.

---

<sup>3</sup> À guisa de exemplo, e dentro do nosso enfoque principal, poderíamos citar dois textos que explicitam essa tendência, tanto na literatura como no cinema, Vanguarda e Desvio, de Gilberto Velho e Antropologia do Cinema, de Massimo Canevacci.

Definimos **retrato filmico** como o conjunto de valores dados a um determinado sujeito ou segmento da sociedade por uma produção cinematográfica através da caracterização de seus personagens. Valores que tanto delimitam a importância e participação deste sujeito ou segmento representado, quanto a sua imagem, status e representatividade, dentro da sociedade em que vive.

Até meados da década de 60, o tema, na filmografia brasileira, era mesmo um tabu. Trigueirinho Neto, teve que enfrentá-los, além das severas críticas ao seu filme Bahia de Todos os Santos, 1961, por mostrar um cartão postal maldito da Bahia, charge nos jornais do dia seguinte colocando-o vestido de baiana, correndo de uma multidão que o apedrejava em frente a um cinema. Neste momento o homossexualismo era usado como xingamento ao diretor que, em seu filme sugeria que, um dos seus personagens, um artista plástico, tinha suas pinturas patrocinadas por um outro homem mais velho, possivelmente um homossexual.

As referências ao homossexualismo, até então, eram poucas. A não ser pela estética de alguns filmes, ou momentos indiciais de sua presença - Aí Vem os Cadetes!, 1959, - ou de maneira muito velada - O Cortiço, 1945/46 - ambos de Luiz de Barros; ou de uma outra forma, introduzindo o aspecto corporal, nas comédias, notadamente nas chanchadas da Atlântida. Nessas chanchadas, o gestual do ator Oscarito, em todos os filmes, sempre foi afetado - por excelência, a sua reação às investidas de Norma Benguell em O Homem do Sputnik, 1959 - e o público o adorava, não vendo ali a interpretação de um personagem gay, mas simplesmente, engraçado, diferente. O tema era tão tabu que nem mesmo se permitia ao público imaginar tal tipo de comportamento. Portanto, era somente engraçado: o público ria bastante quando assistia, por exemplo, à famosa cena do balcão de "Romeu e Julieta", sendo esta interpretada, por Grande Otelo, com imensa peruca loura, e Oscarito, o Romeu, a recitar poemas de amor. Na verdade eles estavam travestidos, "montados", interpretando um cena cômica esteticamente gay.

Mas o público ria porque talvez visse ali uma burla, uma carnavalização. Mais ainda por serem as chanchadas os filmes lançadores das músicas para o próximo carnaval. E carnaval era o tom mais usual deste gênero de filme. Homossexualismo? Não, aquilo tudo não era nada sério. Ou, com certeza, não era assunto permitido para ser cogitado. Era como se o homossexualismo não existisse. Embora houvesse, a sociedade fingia não perceber. E o cinema seguia a regra. Às vezes sugeria numa troca de olhar entre homens, ou através de frases dúbias nos diálogos, um certo tipo inexplicável de amizade inseparável.

O que mais importa é que o cinema, em termos geralmente de imagem e de som, ao imitar a vida, procura nas relações entre os seres, copiar a sua gestualidade, pois é através desta linguagem, a linguagem do gesto, que ele veste a personagem e comunica à platéia a sua personalidade e, assim, de maneira mais convincente as mensagens desejadas. O conceito corriqueiro "a arte imita a vida", pode apresentar-se, muitas as vezes, ao inverso; ou mesmo,

pôr em discussão uma determinada afirmativa da sociedade. Pois a sociedade, ao classificar os seres como macho e fêmea reage a qualquer "movimento em falso" de sua catalogação. Ou melhor dizendo, qualquer variação da gestualidade codificada imposta ao homem e a mulher, acusa outro tipo de comportamento que a sociedade, na sua busca de rotular sempre o ser humano que vê à sua frente, afim de que o possa compreender, impõe-lhe determinadas definições e, conseqüentemente, um espaço e um papel dentro desta sociedade. É o que acontece com o cinema no caso das personagens gays ou lésbicas. Entrando aí também, a "criação" de determinados padrões imediatamente identificáveis pelo gestual, como por exemplo, o da mulher histérica ou do homossexual. Neste, os "adornos" pendem para o lado do mais chocante ou risível perante o público. Características que, principalmente o cinema latino, tem dado aos personagens gays. Um tom exacerbado no tratamento de seu gestual, chegando até à uma espécie de carnavalização destes personagens.

A partir da década de 60 o assunto começou a aparecer nas produções nacionais, não somente no cinema mas, também, no teatro e na televisão notadamente nos anos 70. E no cinema, não somente nas pornochanchadas, mas em filmes de ficção de diversos gêneros.

Se destacarmos as pornochanchadas, fenômeno que proliferou na década de 70 alcançando ainda quase toda a de 80, onde estes personagens se tornaram uma constante, estes filmes contribuíram para a formação de um padrão, de um estereótipo de representação: um processo de simbiose acontecendo entre público e cinema nacional. O cinema brasileiro chegou ao ponto de apresentar o gay da tela, carnavalizado, afetado, por vezes, malicioso, vivo, porém sempre extremamente ridicularizado e até diminuído como pessoa humana. E isso, como se estivesse mostrando o homossexual da vida real, aquele que convive com a platéia, com a sociedade. Os gays, ao incorporarem as afetações propostas nos filmes, põem o cinema em primeiro plano, e de volta o cinema usa este estereótipo por ele criado, como sendo próprio do mundo gay.

Com o poder que o cinema exerce sobre o pensamento das pessoas, acontece aí um entrave na sua comunicação. Um modo de expressão que denigre o papel do homossexual na sociedade, pois, ao criar e depois fazer crer ao público que aqueles personagens são os mesmos da vida real, o que fica é a imagem de um ser ridículo, fraco, sem nenhum estatuto legal dentro da sociedade. E para isso contribui, definitivamente, o uso exacerbado do gestual, servindo como discurso desaprovador de um sujeito, ou segmento, que está fora dos padrões de gestualidade que a sociedade acredita ser o único: o gestual próprio de um homem ou de uma mulher heterossexual. Então, o indivíduo variante, com característica dos dois pólos é simplesmente posto à margem. Na vida real, os personagens que vivem à margem, são os desencontrados, os lumpen-operários, os biscateiros. Pessoas que na vida real, são relegadas à categoria de miseráveis; são os párias da sociedade, o trabalhador que não se realiza, a família

que não se realiza, e no caso dos homossexuais, o ser que não se realiza como tal, devido à sua escolha, preferência ou orientação sexual<sup>4</sup>.

Diversos filmes, de meados da década de 60 até a presente data 1994/1995, enfocaram o assunto de diversas maneiras, por vezes, de forma contundente, no que refere ao papel, à situação e sentimento do gay para com e na sociedade brasileira. Filmes que surgiram a partir dos anos 60, por coincidência em sintonia com o aparecimento dos movimentos de liberação sexual e das erroneamente chamadas minorias dos negros, asiáticos e outros, assim considerados pela sua "fraca" representatividade, ou presença nas decisões mundiais sobre os rumos da sociedade.

Para detectar os elementos que formatam um retrato filmico, acusar a presença de um padrão de personagem homossexual, aqui referido, utilizado pelo realizadores do cinema brasileiro, foi elaborado um modelo de **Análise Fílmica Estrutural/Significativa**, aplicada aos dois elementos mais importantes da construção dramática de um filme: a gestualidade e a narratividade.

Aplicaremos esta análise em 10 filmes, dentre 67 que foram selecionados de uma lista de 125 levantados sobre o assunto em arquivos de papel de cinematecas.

Estes 10 filmes foram escolhidos pela variedade de enfoque da personagem homossexual, pelas características que conformam uma classificação proposta no capítulo seguinte.

---

<sup>4</sup> O termo "orientação sexual", se deve à luta dos grupos organizados gays que convenceram a OMS-Organização Mundial de Saúde, a

retirar dos seus estatutos sobre doenças o homossexualismo, passando a ser definido como "desvio de orientação sexual". Em "Compêndio de Psiquiatria Dinâmica", Kaplan e Sadock, nos informa da nova classificação de homossexualidade da Associação Americana de Psiquiatria, que a partir de abril de 1974 estabeleceu que a "**homossexualidade per se**" não é uma perturbação mental e não deveria mais ser relacionada como tal. Em seu lugar, foi criada uma nova categoria de "distúrbio de orientação sexual". Além disso, menciona uma classificação de homossexualidade ego-distônica como uma categoria de "perturbações psicosexuais" cuja manifestação é "o desejo de adquirir ou aumentar o estímulo heterossexual de modo que os relacionamentos heterossexuais possam ser iniciados ou mantidos e o padrão sustentado de estímulo homossexual manifesto de que o indivíduo explicitamente se queixa é indesejado e fonte de aflição".

Quanto às causas que levam ao homossexualismo, o mesmo verbete afirma serem elas ainda enigmáticas e controversas. Cita os estudos de Freud que via a homossexualidade como uma repressão do desenvolvimento psicosexual. Quando não há repressão, sugeriu ele, os vestígios da primeira fase permanecem (homossexualidade latente). Esta homossexualidade latente é transformada por sublimação em comportamento afetivo em relação a pessoas do mesmo sexo ou em tendências passivas nos homens e tendências agressivas nas mulheres. Outros fatores são mencionados, como o temor à castração, no homem, - salientado por Freud e outros subsequentes escritores psicoanalíticos - o medo de ser engolfado pela mãe, segundo Socarides, na fase pré-edipiana do desenvolvimento psicosexual; ou da forte fixação na figura da mãe, falta de cuidados paterno afetivos, fixação ou regressão ao estágio narcísico do desenvolvimento e perdas na competição com os irmãos e irmãs, entre outras.

Sobre as causas da homossexualidade feminina, segundo Freud, a mesma implicaria uma falta de resolução da inveja peniana em associação com conflitos edípicos não resolvidos, enquanto que para Bieber, a homossexualidade feminina não está associada à qualquer padrão familiar definido no início da vida. E ainda, que, pacientes homo-femininas, em comparação com pacientes hetero-femininas, foram referidas como tendo pais sedutores, com quem - ao contrário dos homo-masculinos - tiveram estreita ligação, e que as mães de mulheres homo não diferiam das mães de mulheres heterossexuais.

As informações obtidas constituem a base do texto conclusivo que tentará explicitar o discurso que o Cinema Brasileiro passa sobre o homossexualismo, enfatizando dois polos principais.

O primeiro deles demonstrará como, na maioria dos filmes, a utilização de um modelo preponderante de personagem - um estereótipo- age na desconstrução de um discurso positivo sobre o homossexualismo.

O segundo, comentará como, em menor percentagem, filmes que, desprezando este modelo de personagem, procuram avançar num questionamento sobre o assunto, mais próximo da realidade que - através do modelo estereotipado - é escondida, é mascarada.

As informações dos demais 115 filmes, levantadas de suas cópias ou através de críticas, sinopses, fichas técnicas e reportagens, encontradas em arquivos de papel, servirão como fontes de recorrência, na medida do possível e do cabível, ao texto. Os 125 filmes estarão comentados resumidamente no corpo deste texto, e com maiores detalhes, em ordem alfabética, compondo o catálogo da filmografia levantada, como apêndice, no seu final.

A necessidade de observar a importância de alguns dados da realidade de hoje sobre o assunto, leva a nomear alguns resultados de pesquisas científicas em nota de rodapé<sup>5</sup>. Nos

---

<sup>5</sup> Se, sem dúvida, a preferência sexual caracteriza a homossexualidade, que outros elementos comporiam seu perfil? O que leva, muitos homossexuais à adoção de atitudes femininas? Ou ainda, elementos como solidão, instabilidade nas relações monogâmicas, variedade de parceiros, preferência a ambientes próprios de iniciação, são características do homossexual? Em suma, como estas características se manifestam no cotidiano e como poderiam ser comparadas às apresentadas pelos filmes que comporão a amostra que pretendemos analisar?

Quanto ao comportamento, o verbete do compêndio nos fornece dados interessantes baseados em estatísticas. No tocante à preferência sexual das pessoas por parceiros do mesmo sexo, afirma que constituem parte substancial da população adulta e adolescente. Os melhores dados são ainda os fornecidos pelas estatísticas de Kinsey, que relatou que 4% dos adultos homens eram exclusivamente homo durante toda a vida; 13% foram predominantemente homo por, pelo menos, 3 anos entre as idades de 16 e 55 anos; em 3 homens, mais de um teve experiências de interação sexual conduzindo ao orgasmo, com outro homem durante os anos pós-pubescentes. Para as mulheres, a proporção relatada era aproximadamente a metade da dos homens.

Os aspectos comportamentais de homens e mulheres homo e hetero nas práticas sexuais são igualmente variados com a evidente limitação imposta pela anatomia. Envolvendo nisso, beijo, carícia, sexualidade oral-genital, manipulação manual-genital e relações anais.

Quanto ao comportamento dos casais, ou seja, ao relacionamento monogâmico, os padrões de relacionamento são variáveis tanto entre os homos e heteros. Existem relacionamentos homem-homem mais estáveis do que se pensava anteriormente e, ao que parece, entre mulher-mulher tais relacionamentos são mais estáveis. Acrescente-se ainda que a taxa de divórcio de 40% entre os heteros sugere que, mesmo com o sistema social que o apoia, muita das características instáveis atribuídas aos homos encontram neste fato constatação de erro nessa atribuição. E pesa nisso a discriminação civil e social, que os homos estão sujeitos, como o não apoio social e legal do casamento e capacidade biológica da gravidez, fato que estigmatiza menos os relacionamentos monogâmicos mulher-mulher.

Ainda como dados de comportamento homossexual, o compêndio fala dos lugares de iniciação, os lugares de contatos dos homossexuais. Citando bares, saunas, e ainda, em menor número, em parques e ambientes públicos de lazer. Acentua o fato de serem estes locais mais procurados para os relacionamentos homem-homem e que, para os de mulher-mulher estes locais são quase inexistentes. E por fim, acentua "os bares homossexuais são apenas o reflexo de uma pequena amostra da grande população homo que é muito claramente - a amostra mais visível". O que denota ser ela bem maior que a apresentada nas estatísticas, representada pela outra parte "a silenciosa ou a de homossexuais não declarados ou inrustidos".

Além dos estudos realizados pela psiquiatria e pela psicanálise é importante lembrar as recentes pesquisas realizadas por neuro-linguísticos no estudo comparativo realizado entre os hipotálamos de homossexuais e heterossexuais masculinos e femininos. Em tal estudo detectou-se uma diferença de tamanho entre o hipotálamo deste e daqueles. Estes estudos foram contestados pelo fato de todos os homossexuais pesquisados terem morrido de AIDS.

capítulos que se seguem, estaremos expondo um painel de 125 filmes, da produção brasileira sobre o assunto, para situar o ideário geral expresso nos filmes escolhidos como material de trabalho e sobre os quais incidirá a análise fílmica.

## PARTE 2

### LISTA DOS FILMES BRASILEIROS CATALOGADOS

A lista de filmes levantada neste estudo<sup>6</sup> não é pequena, dado ao número de filmes de ficção, de longa metragem produzidos, por ano, no Brasil, principalmente nas décadas de 70 e 80, quando a produção foi intensa devido às conquistas da classe cinematográfica em termos de legislação referentes a fomento e reserva de mercado para exibição. Apesar dos problemas insolúveis, como necessidade de dispêndio financeiro, referentes a filmes cujas cópias estão incompletas, dos quais existem apenas negativos, ou até da inexistência de cópias ou negativos ou quando muito, material de arquivo de papel e iconográfico, a lista é composta de 125 títulos, em que estão incluídas algumas chanchadas, excluídos os documentários, nenhum de longa-metragem encontrado, e os diversos de curtas-metragens<sup>7</sup>. Estarão excluídos também os filmes brasileiros de sexo explícito, pelo fato de se aterem somente à atividade sexual, quando não recheados de piadas grosseiras na composição dos diálogos e “enredos”. Filmes que merecem um estudo à parte, pois terminam sempre por passar uma tendência, observada durante esta análise, e somente nos filmes brasileiros, de aliar, na cabeça do espectador, a idéia de que filme pornô é, no fundo um filme de sacanagem onde até a história e as situações são criadas para “gozar”, curtir com o espectador. Não colocando nexos, e nem de longe seriedade no seu conteúdo.

---

<sup>6</sup> Fontes consultadas: Guia de Filmes, publicação da Embrafilme, diversos números; Arquivos de papel, Iconográfico e de filmes da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro; filmes de diversas locadoras de vídeo; e arquivo particular do autor.

<sup>7</sup> Tais como, Profissão Travesti, Olívio Tavares de Araújo; Ritos de Passagem, Sandra Werneck; Angela Noite, Roberto Moura; Praça Tiradentes, José Joffili; Só no Carnaval, Eunice Gutman; O Enfeitado, Luiz Carlos Lacerda de Freitas.

2.1- LISTAGEM POR DÉCADAS DO TOTAL DOS FILMES BRASILEIROS ENCONTRADOS QUE TRAZEM PERSONAGENS HOMOSSEXUAIS (125 Títulos).

**Anos 20** (1 título)

AUGUSTO ANÍBAL QUER CASAR, Luiz de Barros, 1923

**Anos 40** (3 títulos)

O CORTIÇO, Luiz de Barros, 1945/46

POEIRA DE ESTRELAS, Moacyr Fenelon, 1948

CARNAVAL NO FOGO, Watson Macedo, 1949

**Anos 50** (3 títulos)

CARNAVAL ATLÂNTIDA, José Carlos Burle, 1952

MULHER DE VERDADE, Alberto Cavalcanti, 1954

AÍ VEM OS CADETES, Luiz de Barros, 1959

**Anos 60** (12 títulos)

BAHIA DE TODOS OS SANTOS, Trigueirinho Neto, 1960

MULHERES, CHEGUEI !, Victor Lima, 1961

AS 7 EVAS, Carlos Manga, 1962

BEIJO, O, Flávio Tambellini, 1963

ASFALTO SELVAGEM, J. B. Tanko, 1964

NOITE VAZIA Walter Hugo Khouri, 1964

DEUS E DIABO NA TERRA DO SOL, Gláuber Rocha, 1964

MENINO E O VENTO, O, Carlos Hugo Christensen, 1966

ENGRAÇADINHA DEPOIS DOS 30, J.B. Tanko, 1966

BANDIDO DA LUZ VERMELHA, O, Rogério Sganzerla, 1968

MACUNAÍMA, Joaquim Pedro de Andrade, 1969

MEMÓRIA DE HELENA, David E. Neves, 1969

## **Anos 70 (60 títulos)**

O ANJO NASCEU, Julio Bressane, 1970

ANJOS E DEMÔNIOS, Carlos Hugo Christensen, 1970

DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA, Braz Chediak, 1970

O DONZELO, Stefan Wohl, 1970

ESTRANHO TRIÂNGULO, Pedro Camargo, 1970

MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA, Júlio Bressane, 1970

NAVALHA NA CARNE, Braz Chediak, 1970

PECADO MORTAL, Miguel Faria Jr., 1970

ANDRÉ, A CARA E A CORAGEM, Xavier de Oliveira, 1971

CASA ASSASSINADA, A, Paulo César Saraceni, 1971

CONFISSÕES DO FREI ABÓBORA E SEUS AMORES, Braz Chediak, 1971

DOCE ESPORTE DO SEXO, O, (episódio: A Suspeita), Zelito Vianna, 1971

NA BOCA DA NOITE, Walter Lima Junior, 1971

ORGIA ou O HOMEM QUE DEU CRIA, João Silvério Trevisan, 1971

SONINHA TODA PURA, Aurélio Teixeira, 1971

UMA VERDADEIRA HISTÓRIA DE AMOR, Fauzi Mansur, 1971

OS MACHÕES, Reginaldo Faria, 1972

QUEM É BETA ?, Nelson Pereira dos Santos, 1972

TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA, Arnaldo Jabor, 1972

AINDA AGARRO ESSA VIZINHA, Pedro Carlos Rovai, 1973

COPACABANA EXAGERADA / COPACABANA, MON AMOUR, Rogério Sganzerla, 1973

MACHO E FÊMEA, Ody Fraga, 1973

OS MANSOS, (episódio: O Homem, a Mulher, o Etc.), Aurélio Teixeira, 1973

O AMULETO DE OGUM, Nelson Pereira dos Santos, 1974

ESSAS MULHERES LINDAS, NUAS E MARAVILHOSAS, Geraldo Miranda, 1974

ESTRELA SOBE, A, Bruno Barreto, 1974

A GATA DEVASSA, Raffaele Rossi, 1974

RAINHA DIABA, A, Antônio Carlos Fontoura, 1974  
AS AVENTURAS AMOROSAS DE UM PADEIRO, Waldyr Onofre, 1975  
CASAMENTO, O, Arnaldo Jabor, 1975  
O ROUBO DAS CALCINHAS,(episódio título), Braz Chediak, 1975  
O SEXUALISTA, Egydio Eccio, 1975  
A DAMA DO LOTAÇÃO, Neville d'Almeida, 1976  
FRUTO PROIBIDO, Egydio Eccio, 1976  
MARCADOS PARA VIVER, Maria do Rosário, 1976  
MARÍLIA E MARINA, Luis Fernando Goulart, 1976  
A NOITE DAS FÊMEAS-ENSAIO GERAL, Fauzi Mansur, 1976  
NOITE SEM HOMEM, Renato Newman, 1976  
BARRA PESADA, Reginaldo Farias, 1977  
DEPRAVADAS, AS, Geraldo Miranda, 1977  
DESCONHECIDO, O, Ruy Santos, 1977  
GENTE FINA É OUTRA COISA(episódio: A Guerra da Lagosta), Antônio Calmon, 1977  
INTERNATO DE MENINAS VIRGENS, Osvaldo de Oliveira, 1977  
AMIGUINHAS, AS, Carlos Alberto de Almeida, 1978  
AMOR BANDIDO, Bruno Barreto, 1978  
CHUVAS DE VERÃO, Carlos Diegues, 1978  
CORTIÇO, O, Francisco Ramalho Jr., 1978  
ELE, ELA, QUEM ?, Luiz de Barros, 1978  
IMORAIS, OS, Geraldo Vietri, 1978  
INTRUSA, A, Carlos Hugo Christensen, 1978  
LIRA DO DELÍRIO, A, Walter Lima Jr., 1978  
MORTE TRANSPARENTE, A, Carlos Hugo Christensen, 1978  
NA BOCA DO MUNDO, Antônio Pitanga, 1978  
AS MIL E UMA POSIÇÕES DO AMOR, (Episódio: Eu não Sou Bicha), Carlos Mossy, 1978  
NOS EMBALOS DE IPANEMA, Antônio Calmon, 1978  
RAPAZES DA DIFÍCIL VIDA FÁCIL OS, José Miziara, 1978

AS TARADAS ATACAM, (episódio: Bandidona e Bicha), Carlos Mossy, 1978  
POR UM CORPO DE MULHER, Hércules Breseghelo, 1979  
PRINCÍPIO DO PRAZER, O, Luiz Carlos Lacerda, 1979  
REPÚBLICA DOS ASSASSINOS, Miguel Faria Jr., 1979  
TARA, PRAZERES PROIBIDOS, Luiz Castelline, 1979

**Anos 80 (44 títulos)**

ARIELLA, John Herbert, 1980  
BACANAL (Ménage a Trois), Antonio Meliande, 1980  
BEIJO NO ASFALTO, O, Bruno Barreto, 1980  
EU TE AMO, Arnaldo Jabor, 1980  
GISELE, Victor de Melo, 1980  
O IMPÉRIO DAS TARAS, José Adalto Cardoso, 1980  
AS INTIMIDADES DE ANALU E FERNANDA, José Miziara, 1980  
AS INTIMIDADES DE DUAS MULHERES, VERA E HELENA, Mozael Silveira, 1980  
MALDITA COINCIDÊNCIA, Sérgio Bianchi, 1980  
PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO, Hector Babenco, 1980  
SOFIA E ANITA DELICIOSAMENTE IMPURAS, Carlos Alberto de Almeida, 1980  
TUDO ACONTECE EM COPACABANA, Erasto Campos Filho, 1980  
ÁLBUM DE FAMÍLIA, Braz Chediak, 1981  
AO SUL DO MEU CORPO, Paulo César Saraceni, 1981  
ENGRAÇADINHA, Haroldo Barbosa Marinho, 1981  
MULHER OBJETO, Silvio de Abreu, 1981  
RAPAZES DA CALÇADA, OS, Levi Salgado, 1981  
VIAGEM AO CÉU DA BOCA, Roberto Mauro, 1981  
ASA BRANCA, UM SONHO BRASILEIRO, Djalma Limonge Batista, 1982  
BEIJO NA BOCA, Paulo Sérgio de Almeida, 1982  
DAS TRIPAS CORAÇÃO, Ana Carolina, 1982

MULHER AMANTE, Wilson Rodrigues, 1982  
PROFISSÃO MULHER, Cláudio Cunha, 1982  
RIO BABILÔNIA, Neville d' Almeida, 1982  
AMOR MALDITO, Adélia Sampaio, 1983  
JANETE, Francisco Botelho, 1983  
A QUINTA DIMENSÃO DO SEXO, José Mojica Marins, 1983  
SARGENTO GETÚLIO, Hermano Penna, 1983  
ALÉM DA PAIXÃO, Bruno Barreto, 1984  
AQUELES DOIS, Sérgio Amon, 1984  
BETE BALANÇO, Lael Rodrigues, 1984  
ESPELHO DE CARNE, O, Antônio Carlos Fontoura, 1984  
MEMÓRIAS DO CÁRCERE, Nelson Pereira dos Santos, 1984  
BEIJO DA MULHER ARANHA, O, Hector Babenco, 1985  
ÓPERA DO MALANDRO, Ruy Guerra, 1985  
ANJOS DA NOITE, Wilson de Barros, 1986  
EU SEI QUE VOU TE AMAR, Arnaldo Jabor, 1986  
VERA, Sérgio Toledo 1986  
ROMANCE, Sérgio Bianchi, 1986/87  
ANJOS DO ARRABALDE, Carlos Reichenbach, 1987  
LEILA DINIZ, Luiz Carlos Lacerda, 1987  
DAMA DO CINE SHANGAI, A, Guilherme de Almeida Prado, 1988  
A MENINA DO LADO, Alberto Salvá, 1988  
BARRELA, Marco Antônio Cury, 1989

#### Anos 90 (2 títulos)

MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA, remake, Neville d' Almeida, 1991  
CINEMA DE LÁGRIMAS, Nelson Pereira dos Santos, 1995

## PARTE 3

### A PERSONAGEM HOMOSSEXUAL NO CINEMA BRASILEIRO

Com o objetivo de expor um painel da produção de filmes realizada ao longo da história do cinema brasileiro e informar sobre o tratamento dado à personagem homossexual em diversos gêneros de filmes, faremos uma abordagem didática de 125 títulos catalogados que trazem em seu enredo este tipo de personagem. Este painel foi composto pela catalogação realizada a partir de sinopses, fichas técnicas, críticas, reportagens e cópias em película e em vídeo encontradas dos filmes. Por esta razão, aqui, não se analisará a gestualidade empregada pela personagem, pois muitos filmes não foram vistos. Serão feitas apenas algumas considerações sobre o teor da abordagem discursiva sobre a personagem quando a sinopse, críticas ou reportagens do filme deixarem perceber, e também, situaremos estas produções de acordo com os movimentos cinematográficos brasileiros que se sucederam na sua história. A análise da gestualidade será realizada nos 67 filmes vistos.

#### 5.1 - A Produção de Filmes

Através de arquivos de papel e de filmes existentes em bibliotecas e cinematecas brasileiras, foi possível levantar ficha técnica, sinopse e textos críticos relativos a 125 produções cinematográficas que trabalham com personagem homossexual, em posição de pequena aparição, papel secundário ou protagonista dentro da história nelas desenvolvida. No entanto, este levantamento não esgota o assunto devido à uma série de dificuldades encontradas. A maior foi a da inexistência de cópia de filmes de produção relativamente recente, (de 10 ou 20 anos atrás), o que já aponta para o quadro encontrado em décadas mais remotas. E outra, a inexistência de uma catalogação sistemática da produção de filmes anual, fato que se inicia parcialmente na década 50, é mais precisa a partir do final da década de 60 até 1982, em publicações da Embrafilme, extinto órgão oficial de cinema no Brasil. Por outro lado, os registros das décadas anteriores à de 50 dificilmente trazem a sinopse dos filmes e resumem-se em esparsos dados espalhados nas poucas publicações de livros, periódicos e revistas sobre cinema brasileiro. Sendo assim, foi impossível preencher certas lacunas, como as de filmes da década de 30, quando a produção teve uma certa intensificação. Já os produzidos a partir de 1982 foram localizados nos arquivos - listagens e pastas de filmes - das cinematecas brasileiras, sobretudo, nos da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Portanto, é a partir desta lista dos 125 brasileiros, levantados através de suas sinopses - dos quais 64 deles foram vistos -, e que estão todos descritos em anexo, num catálogo da

filmografia citada -, que será montado o painel desta produção descrevendo o surgimento deles na história do cinema brasileiro. Os filmes serão agrupados por décadas e por gêneros, e descrição de sua sinopse e comentários quando existirem referências evidentes, situando-os nos movimentos cinematográficos brasileiros.

**D**a referida lista, o primeiro filme a trazer personagem homossexual foi uma comédia dirigida por Luiz de Barros, em 1923, intitulada **Augusto Anibal Quer Casar**. É interessante notar que, sendo um filme realizado no começo da década de 20, deve ter causado algum impacto e boas gargalhadas, pois o personagem título, na sua busca por uma noiva terminava, enganadamente, se casando com um travesti - interpretado pelo ator-transformista Darwin, da companhia francesa de espetáculos Bataclan que se encontrava no Rio - e só percebia o engano após o casamento quando, após tirar o vestido de noiva, esta voltava a se vestir, falar e se comportar como homem. Isto fazia o nosso herói recém-casado bater em desesperada carreira e se segurar num pequeno hidroavião indo procurar sua noiva no céu. Situação que, com pequenas variantes, iremos encontrar nas comédias brasileiras dos anos 60 e 70.

Depois deste filme, em que pese o preconceito que, a bem da verdade, existiu e existe até hoje em se abordar o tema homossexualismo, não encontramos, no decorrer do resto da década de 20 e de toda a de 30, filmes com referência ao assunto. O que vai ocorrer somente na década de 40, quando a produção de filmes no Brasil contava com a efervescência de dois grandes estúdios, a Cinédia e a Atlântida, e que foi relativamente bem documentada, por obra de pesquisadores recentes. No entanto, o acervo de cópias é deficitário e de difícil acesso. Embora muitos filmes estejam disponíveis em vídeo, muitas locadoras se negam a tê-los em seu acervo.

**C**atalogamos 3 filmes da década de 40, **O Cortiço**, Luiz de Barros, 1946, **Poeira de Estrelas**, Moacyr Fenelon, 1948, e **Carnaval no Fogo**, Watson Macedo, 1949.

**O Cortiço**, uma produção da Cinédia, baseava-se no romance homônimo de Aluizio de Azevedo. A personagem homossexual, um dos moradores do cortiço explorado pelo famigerado português João Romão, aparecia entre as lavadeiras conversando e gesticulando como uma mulher.

O interessante de **Poeira de Estrelas**, de Moacyr Fenelon, é o fato da história, que serve de ligação entre os números musicais, apresentar uma amizade um pouco suspeita entre duas amigas. O filme não aborda abertamente, com intencionalidade esta relação, mas, devido a reação das personagens, induz o espectador a pensar nela<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> \* Crítica: "(...)Não é uma chanchada, sem sombra de dúvida, mas um filme popular, com boas e más qualidades. Entre as últimas, está o argumento que Fenelon restringiu ao máximo possível - está também a interpretação cômica (de onde saiu este

**Carnaval no Fogo**, é uma produção da Atlântida. Neste filme, o que se observa é a presença do transformismo, ou seja, do ator fazendo um papel feminino. O ator Grande Otelo, que é negro, interpreta uma Julieta loura e Oscarito, o Romeu, encenando a famosa cena do balcão da tão famosa peça de Shakespeare. Para o público, a presença do transformismo, passava como uma cena carnavalesca: um homem fantasiado de mulher. Ainda mais se tratando de uma produção da Atlântida, recheada de números musicais e conhecidas como apresentadoras das marchinhas do próximo carnaval.

Com certeza existirão outros filmes trazendo este mesmo modo de representar ou até mesmo induções pelo gestual - como os números musicais onde o cantor Ivon Cury aparece e a própria gestualidade empregada pelo ator cômico Oscarito, no modo de levantar os braços ante o peito com as mãos estiradas para frente, revirar os olhos em busca de uma fuga de uma situação aflita de modo engraçado, como em **O Homem do Sputnik**, Carlos Manga, 1959, reagindo às investidas da atriz Norma Bengell que imita uma sensual Brigitte Bardot.

**E**stas situações de transformismo - que o meio gay chama de "se montar", ou seja, usar peças femininas e colocar enchimento em partes do corpo, como nos peitos e nos quadris - vão se repetir em, pelo menos, duas outras produções da Atlântida. Em **Carnaval Atlântida**, José Carlos Burle, 1952, Oscarito aparece desta vez travestido de Helena de Tróia, promovendo um animado carnaval na época de tão famosa figura da história antiga. E em **As 7 Evas**, Carlos Manga, 1962, o mesmo Oscarito aparece travestido de Eva Todor, atriz brasileira, famosa até hoje. Na cena, Oscarito se encontra com a própria atriz e esta pensa estar diante de um espelho. Então, todos os movimentos que ela faz ele repete imediatamente numa perfeita sincronia, fazendo a cena muito engraçada<sup>2</sup>.

Da década de 50, além do acima citado, **Carnaval no Fogo**, 1952, encontram-se **Mulher de Verdade**, Alberto Cavalcanti, 1954, que não trata de homossexualismo, mas registra a presença do primeiro transexual brasileiro, Ivaná, que aparece, numa pequena ponta fazendo papel de mulher, numa festa muito grãfina; e **Aí vem os Cadetes!**, Luiz de Barros, 1959, onde as nuances do roteiro escrito por Van Jafa, situando confrontos de personagens masculinos numa academia militar, são bastante atenuadas pela direção técnica de Luiz de Barros.

**N**a década de 60, o número de filmes aumenta. Mesmo assim, dentro do tema, o número é pequeno - 12 foram catalogados - se se levar em consideração a

---

Colé). Observa-se ainda - um compromisso com a semipornografia e com o lugar comum. Entre as boas qualidades de **Poeira de Estrelas** - e não me refiro ao seu nível técnico, já bem apreciável - estão a seleção criteriosa dos números musicais, um belo quadro de revista (o dos negros, com Cyro Monteiro) e o samba que encerra o espetáculo, em bom estilo..." - Moniz Vianna, *Correio da Manhã*, 16.12.1948.

<sup>2</sup> Esta sequência de **As 7 evas** pode ser vista no documentário **Assim Era a Atlântida**, Carlos Manga, 1975.

ressonância dos diversos movimentos de liberação de costumes que eclodem na época. A grande produção se concentra na exposição de idéias políticas e revolucionárias.

O movimento Cinema Novo, cujos filmes marcados por uma ideologia de esquerda procuravam mostrar a “cara” do povo em meio a opressão política que o cerceava, não enfrentou o tabú marxista imposto aos sujeitos homossexuais. Poucos filmes de esquerda tiveram a disposição de citá-los. Mesmo assim ele aparece em alguns. De maneira metafórica, bem própria de Gláuber Rocha, em sua obra-prima *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964. Minutos antes da morte de Corisco, a personagem Dadá troca um beijo na boca com Rosa, a mulher do vaqueiro Manuel, vivida por Ioná Magalhães. A conotação desta cena, desta ação explícita, resume um processo de iniciação, de uma personagem para outra, política, sexual ou o próprio modo de acatar uma vida seca, como a da mulher Dadá, que luta, que atira, que tem uma vida nômade e não um lar tradicional.

De maneira sutil, *Bahia de Todos os Santos*, Trigueirinho Neto, 1960, narra, através de um cartão postal maldito, anti-turístico da Bahia, a vida do mulato Tônio (Jurandir Pimentel) e de sua amante branca que quer afastá-lo dos amigos com quem divide o mesmo teto. E um deles, um artista plástico, anuncia que vai embora para o Rio de Janeiro, pois, um homem mais velho irá financiar suas pinturas. Embora o filme peque terrivelmente na direção de atores, levando o público ao riso em determinadas situações, o tema social é corajoso e é o que nele prevalece. E isto valeu ao diretor Trigueirinho Neto, no dia posterior à sua premiere à “elite” da Bahia, além das vaias durante a exibição de seu filme, um fato curioso: no *Jornal da Bahia* da edição do dia seguinte, um *cartoon* o ridicularizava fantasiado de Carmem Miranda, de baiana, sendo apedrejado pela multidão próxima a um cinema<sup>3</sup>. Era o insulto máximo, um retrato máximo do preconceito da época: bicha é quem tinha coragem de assumir um determinado discurso desagradável à elite e, como tal, devia ser expurgada, apedrejada. Era “coisa de bicha”, queria dizer o tal *cartoon*. E no caso de Trigueirinho, o discurso que assumia em seu filme anti-turístico, era sobre os descaminhos do lado pobre, dos desherdados da Bahia. Então, o *cartoon*... o representava como a bicha explícita, aquela que se mostra e então o povo vê claramente, não aceita aquela verdade e apedreja. Em resumo, melhor não falar, melhor “esconder o jogo”. Esconder sua época. É o começo da década de 60<sup>4</sup>.

---

3 Em *Revolução do Cinema Novo*, Alhambra/Embrafilme, p.302-303, Gláuber Rocha comenta a péssima acolhida da elite bahiana ao filme por pintar um cartão postal maldito, pobre da Bahia. Charge no *Jornal da Bahia*, no dia seguinte, pintava Trigueirinho Neto de Carmem Miranda, vestido de baiana e calçando tamancos fugindo do encalço da multidão que o apedrejava.

4 No catálogo do SIC- Serviço de Informação Cinematográfica, do ano de 1960, encontramos a seguinte “apreciação artística” sobre o filme: “Não há quase enredo, mas uma tentativa (meio frustrada) de retratar uma época (1940) e um povo. Por isso, o interesse se dispersa pelos vários personagens, com pequena acentuação em Tônio. Imagens expressivas, mas ritmadas com lentidão excessiva no intuito de obter um clima dramático e opressivo. Má direção de atores, embora esses não revelem inibições.”

Ainda desta década, **Mulheres, Cheguei!**, Victor Lima, 1961, na mesma linha de comédia da Atlântida, chanchada, com o ator cômico Zé Trindade, nos traz um personagem travesti e que causou repulsa ao autor do texto contido no Catálogo do Serviço de Informação Cinematográfica de 1961, que emitia um parecer moral sobre cada filme. Este parecer condenava o filme por, entre outras razões, apresentar “como natural” um personagem travestido<sup>5</sup>.

**Asfalto Selvagem**, J. B. Tanko, 1964, é a primeira versão cinematográfica da primeira parte do folhetim homônimo de Nelson Rodrigues. A personagem Engraçadinha, grande paixão de sua prima, foi vivida por Vera Viana. E o irmão, com quem cometia incesto, por Jece Valadão. O elenco trazia ainda Maria Helena Dias. Este filme foi proibido de circular em 1964, quando a ditadura militar se instaurou. Dois anos depois, o mesmo J.B. Tanko, com o mesmo elenco, só acrescentando Irma Alvarez, filmaria **Engraçadinha Depois dos Trinta**, a continuação do folhetim de Nelson.

**O Beijo**, Flávio Tambelline, 1963, primeira versão, em preto e branco, de outro texto de Nelson Rodrigues, a peça “O Beijo no Asfalto”, nos apresenta o personagem torturado pela sociedade que condena e escarnece de uma suposta condição homossexual do personagem principal após um beijo na boca dado a um atropelado moribundo no asfalto, que o pedira como último desejo.

**O Bandido da Luz Vermelha**, Rogério Sganzerla, 1968, um simpático personagem gay, que aparece entre as muitas figuras que ilustram a vida da cidade de São Paulo no filme, toma um taxi e num plano-sequência se põe a ditar para o motorista uma enorme receita culinária.

Em **Macunaíma**, Joaquim Pedro de Andrade, 1969, baseado no romance de Mário de Andrade, temos o nosso herói “sem nenhum caráter”, em fuga contra as investidas do gigante Barão Wesceslau Pietro Pietra, que, dentro do filme antropofágico quer “comê-lo”, mas não literalmente.

**Memória de Helena**, 1969, filme de estreia de David E. Neves, um dos mentores do Cinema Novo, explora sutilmente a intimidade de duas amigas.

**D**a década de 60, com certeza, foram **Noite Vazia**, Walter Hugo Khouri, 1964, e **O Menino e o Vento**, Carlos Hugo Christensen, 1966, os filmes que tocaram mais a fundo e de modo mais explícito a questão do homossexualismo.

<sup>5</sup> Catálogo do Serviço de Informação Cinematográfica, 1961, p.265. O texto da apreciação moral, sobre **Mulheres, Cheguei!**: “A narrativa parte do pressuposto de que só há marido honesto por medo, timidez ou burrice (textual). A ironia às falhas das instituições familiares é grotesca; a participação de um personagem travesti é considerada normal. Mas como todos os inconvenientes são apresentados através de seu aspecto publicamente convencional (inclusive o acerto e o arrependimento finais), o filme se reduz a uma comédia de mau gosto, não justificando mesmo uma cotação extrema. Cotação Moral: 3 C - Prejudicial.”

**Noite Vazia**, discorre sobre dois amigos que buscam na noite paulista novos e diferentes prazeres e emoções. Num restaurante conhecem duas prostitutas que ficam na companhia deles. Já noite alta, pedem às duas (Norma Bengell e Odete Lara), por dinheiro, que façam amor na frente deles. Elas iniciam o ato mas, uma delas se recusa e chora, parando a ação proposta. A outra então fala que um dia ela se acostumará como ela já está acostumada. Pouco depois, após um banho de chuva na varanda do apartamento, a que se recusou (Bengell) pergunta, dentro de uma banheira, ao seu companheiro porque os homens gostam tanto e vivem pedindo aquilo. Os dois concordam que não sabem a razão.

Cenas que hoje nos parecerão pudicas causaram impacto no Festival de Cannes, em 1965. Conta-se, e Khouri confirma numa reportagem, que a presidente do júri, Olivia de Havilland, indignada com as cenas, desaconselhou o filme, que era concorrente. **Noite Vazia**, no entanto, foi, recentemente, considerado pela Unesco como um dos títulos vitais da cinematografia brasileira e passou a figurar nos arquivos da instituição.

**O Menino e o Vento**, é um filme belíssimo e poético. O que mais encanta na sua narrativa é a forma como ela é estruturada em torno do debate sobre o homossexualismo, que é o seu tema central. A narrativa tem um clima fantástico, gênero literário, por demais cultuado na América Latina, apoiada no conto de Aníbal Machado, “O Iniciado do Vento”. Conta a história de um jovem engenheiro que vai passar férias numa cidade do interior, uma região fustigada pelos ventos. Lá, conhece um menino que vive de pequenos biscates, no qual o engenheiro, fascinado, descobre um verdadeiro feiticeiro do vento. Surge uma ligação cada vez mais intensa entre eles. A população da pequena cidade começa a dar interpretações maliciosas àquela amizade. Quando um dia, o menino desaparece, o engenheiro é acusado de sua morte, agravado pela suspeita de relações ilícitas. No seu julgamento, o verdadeiro juiz será o vento.

Filmado em preto e branco, foi lançado comercialmente em 1966, mesmo ano de sua produção, não despertando muita atenção pelo fato do cinema brasileiro estar atravessando a fase de efervescência do Cinema Novo, quando, a preocupação principal dos filmes era com os temas político-sociais, extremamente interligados. **O Menino e o Vento**, debatia um tema social de uma maneira poético/fantástica: a questão do homossexualismo na visão da sociedade brasileira minimizada através do minicosmo comportamental de uma cidade do interior de Minas Gerais.

O estilo narrativo é direto e acessível, embora recorra constantemente ao recurso do *flash-back*. Os atores utilizam uma interpretação natural nunca lançando mão da impositação. Sendo assim, Carlos Hugo Christensen consegue transmitir muito bem o dia-a-dia de uma cidadezinha do interior com seus tipos simples, mas que guardam em suas palavras e ações uma forte dose de atraso no arraigamento de certos conceitos comportamentais sociais. E dentro do desenrolar do texto de Aníbal Machado, as maneiras pelas quais as pessoas lançam

mão para burlar, ou mesmo preservar estes preconceitos, quando objetivam mostrar poder, ou atingir um objetivo pessoal.

O *Menino e o Vento*, por sua forma poética e fantástica, por conter uma história tão rica e diferente, merece estar entre as melhores produções brasileiras já realizadas. É um filme cujo valor precisa ser revisto e estudado para que seja colocado no lugar de destaque que merece.

\*\*\*

Se compararmos a proporção de títulos, sobre o tema homossexualidade, entre as décadas de 60 e 70, chega a ser desproporcional. Se na de 60 encontramos 12 títulos, onde apenas *Noite Vazia* e *O Menino e Vento* se destacam na discussão, na década de 70 encontramos 60 títulos. Em muitos, a presença de personagem homossexual atravessando toda a narrativa do filme, em outros, em papéis secundários e pequenos papéis.

Além disso, é na década de 70 que se observa a fixação de um modelo de personagem homossexual que vai preponderar nas produções desta e das décadas seguintes, chegando a estender este modelo para diversos meios como a televisão, através do gestual, e o rádio, através do modelo de voz. Assunto que será retomado na conclusão deste trabalho.

A produção de cinema na década de 70, no Brasil, é muito intensa devido aos avanços alcançados nas diversas associações de cinema que se formam nos diversos congressos e festivais. E sobretudo pela organicidade, existência, materialização de um órgão centralizador, a Embrafilme, e leis que protegem a fatia do mercado de exibição obrigatória de cinema brasileiro. O que, de antemão propiciava o aumento da produção e formação de distribuidoras particulares de cinema, sem nenhum vínculo com a estatal Embrafilme. Um dos momentos mais interessantes, foi o em que apareceram os filmes da chamada produção da Boca do Lixo de São Paulo - nome dado em função do bairro paulista onde nasceu e onde estavam situadas as produtoras deste movimento - que revelou inúmeros diretores criativos, e ajudou a fomentar um tipo de idéia sobre a produção brasileira de cinema como sendo preponderantemente erótica ou pornográfica. No cinema realizado na Boca do Lixo, encontramos um número muito grande de filmes sobre relações homossexuais femininas, como adiante veremos.

A riqueza de títulos e de abordagens do tema é tão grande na década de 70, que permite uma melhor distribuição dos 60 títulos em quatro gêneros: comédias ou pornochanchadas; eróticos; underground ou marginais; e dramáticos.

Do gênero comédia, cognominadas de pornochanchada - associação das chanchadas da Atlântida com o teor erótico ou pornográfico destes filmes - diversos foram realizados.

O **Donzelo**, Stefan Wohl, 1970, traz a história de Nestor ( Flávio Migliaccio), habitante de uma cidadezinha provinciana que tem um “ataque erótico” ao ver uma mulher nua e o pai resolve “torná-lo homem”. Fracassadas diversas tentativas ele foge para a cidade grande. Por fim, numa festa carioca de grãfinos, travestido, Nestor consegue atrair uma lésbica e lograr seu intento. Ou seja, a cena final do filme é um ótimo momento de comédia, induz que o donzelo foi desvirginado pela lésbica, ele aparece no topo da escada desmunhecando e dizendo que não é mais virgem. Como numa boa piada que deixa margem à imaginação<sup>6</sup>.

O **Doce Esporte do Sexo**, Zelito Viana, 1971, dividido episódios toca no homossexualismo em **A Suspeita**, onde, Manuel Moreira, coronel machão do interior, vive bem com a mulher, Dona Sinhá, até que esta desconfia de sua infidelidade, descobrindo que ele tem, não uma amante, mas um amante.

Este episódio, escrito pelo humorista Chico Anísio, que faz o coronel machão, coloca no papel do amante o corpulento, desajeitado e de meia idade Carlos Imperial, numa evidente proposta de comédia um tanto absurda quanto engraçada.

**Os Machões**, Reginaldo Faria, 1972, apresenta Didi, Teleco e Chuca, rapazes da zona sul, do Rio que, sem dinheiro encontram, numa noite, uma linda mulher, Denise. No decorrer do encontro, no apartamento dela, descobrem que Denise é Denis, um travesti. Alguns tapas iniciam uma forte amizade. E Denis resolve ensinar aos três os truques e segredos de sua profissão de cabeleireiro, onde o acesso às mulheres da sociedade é facilitado.

Esta comédia tira partido do gestual homossexual de maneira bastante estereotipada. O importante aqui é fazer rir através do corpo de característica masculina travestido e imitando de maneira falsa, em compactuação com o público, os trejeitos homossexuais. Os três personagens vão trabalhar no salão de cabeleireiro de Denis/Denise, para conquistar as mulheres que o frequentam. No entanto, para serem aceitos como cabeleireiros, passam a adotar o gestual, bem clichê, do homossexual.

**Os Mansos**, (3o. episódio - O Homem, a Mulher e o etc.), Aurélio Teixeira, 1973, mostra as decepções de três amigos à procura de aventuras: um descobre a infidelidade da mulher; outro provoca um escândalo numa festinha de aniversário na casa da namorada; o terceiro se interessa por uma “mulher” que, descobre tarde demais, é um travesti. É uma pornochanchada corriqueira onde a presença do homossexual estereotipado, afetado, um travesti, era obrigatória. Para ridicularizar e fazer rir.

<sup>6</sup> Crítica: “O **Donzelo**, apresenta excelente composição de imagem; há muito de poético e de brasileiro nas cenas passadas no interior; as soluções dos vários episódios estão bem colocadas e não prejudicam a estrutura inicial, embora a partir da chegada ao Rio de Janeiro haja quebra de ritmo e falhas de narração. A troca com o travesti, na delegacia, compromete a sequência da narrativa. E a festa, logo depois, (...) falta direção de conjunto e atores de fundo (extras) (...). A solução final, interessantíssima, é perdida pelo péssimo aproveitamento da idéia, que foi mal feita e mal conduzida. Apenas o desempenho excelente de Flávio (...) é uniforme (...) faz de cada “gag” um trabalho de recriação. (...) O **Donzelo** (...) É um filme que conta piadas; isto é, ele filma piadas, o que é melhor ainda.” - Cláudia Estevan, in Folha da Tarde, RS, 10.6.71.

Em **Macho e Fêmea**, Ody Fraga, 1973, o milionário Juliano (Mario Benvenuti) busca novas emoções que lhe quebrem a monotonia da vida fácil que leva. A oportunidade surge com a misteriosa aparição do professor Kunz, misto de cientista e charlatão, estudioso de uma droga destinada a liberar a personalidade oculta das pessoas. Juliano resolve financiar a pesquisa e servir de cobaia. Transforma-se numa linda mulher, Juliana (Vera Fischer). Acontece que tanto o professor quanto o milionário perdem o controle dos efeitos da droga, gerando situações complicadas e divertidas.

Comédia que, parodiando o velho tema do “médico e o monstro”, trabalha com “a personalidade oculta das pessoas” no que se refere a questão sexual no limite da opção entre macho e fêmea.

**Ainda Agarro Esta Vizinha**, Pedro Carlos Rovai, 1974, é uma comédia que se passa num prédio fuleiro de Copacabana, onde o paquerador Tatá (Cecil Thiré) tenta conquistar a bela e virgem Tereza (Adriana Prieto), que acabou de chegar da roça. E durante o desenrolar do filme aparecem vários gays e travestis. O mais importante é a personagem vivida pelo ator Carlos Leite, que interpreta o porteiro do edifício treme-treme onde vive Tatá. Ele atende pelo nome de Gilda, usa cílios postiços, o gestual é extremamente escrachado, estereotipado, seu uniforme de porteiro é apertado. Serve de elo entre os diversos personagens da trama.

**O Roubo das Calcinhas**, (1o. Episódio título), Braz Chediak, 1975, conta a história de quatro marginais - Genaro, Alfredo, Mudinho e Rosário - que combinam assaltar uma casa de prostituição. Alfredo, travestido, ocupa um quarto com Genaro, enquanto os outros dois agem. Mas o leão-de-chácara apaixona-se pelo travesti, quase pondo tudo a perder. Os quatro conseguem, entretanto, efetuar o assalto, escondendo o produto do roubo num velho sofá, que a mãe de Genaro, inadvertidamente, presenteia a um pobre. Os amigos tentam recuperá-lo, mas acabam perdendo até suas roupas. É outra pornochanchada habitual que se utiliza do artifício da gestualidade do travesti num corpo masculino somando a isso elementos de comédia de erros quando o leão-de-chácara se apaixona pela figura do travesti. O objetivo é fazer rir tirando partido da estereotipação e exagero dos gestos.

Em **As Aventuras Amorosas de um Padeiro**, Waldyr Onofre, 1975, Rita, casada com Mário e desiludida, decide continuar seus estudos. Sugestionada pelas colegas, passa a levar uma vida mais livre e aceita uma aventura com o português Marques, dono de uma padaria. Sua inquietação amorosa não se satisfaz e ela o abandona quando encontra Saul, um crioulo malandro, pintor e poeta, por quem se apaixona. Por vingança e despeito, o padeiro avisa o marido da traição da esposa e prepara um flagrante de adultério, na própria casa de Saul, na praia, do qual participa a população local. Mas a esperteza de Saul salva a situação: ele finge ser um pai-de-santo homossexual em sessão de consulta espiritual especialmente realizada para Rita. O homossexualismo aqui é usado em tom de brincadeira, uma burla. E reforça a tendência popular que todo pai-de-santo é homossexual.

Em **O Sexualista**, Egydio Eccio, 1975, Fábio (Agildo Ribeiro), expulso da pensão onde morava, por falta de pagamento, e imaginando ter maior inspiração para escrever um

dicionário sobre sexo, encomendado por um editor, instala-se num prostíbulo de mulheres. Este é fechado pela polícia e ele transfere seu escritório para a cadeia. Lá sabe que seu tio Casemiro, à morte, o fez seu herdeiro único de fortuna considerável e que tem como concorrente ao dinheiro a noiva do tio, na verdade, um travesti (Rogéria). Muitas aventuras acontecem até provar ao tio o seu engano amoroso e se apossar da herança.

Este filme, diferente do tom das pornochanchadas, procura mais a linha da comédia, pela presença do humorista Agildo Ribeiro. Nela também, o transformista/ator Rogéria - famoso por shows no Brasil e exterior - tem papel de destaque, coisa muito difícil na produção cinematográfica em geral.

**Noite sem Homem**, Renato Newman, 1976, tem argumento de Origenes Lessa e mostra Salô, um homossexual, proprietário do mais famoso prostíbulo de uma cidade do interior. Para enfrentar a concorrência do bordel de Maria Navalha, Salô procura reafirmar a superioridade de sua casa elevando os preços. O aumento gera revolta entre as moças, pois a região não acompanhará tal curva inflacionária. Nisso, aparece um delegado recém-desligado, que é brutal com Salô e as meninas, e o submete a humilhações. E Maria Navalha decide competir aumentando seus preços também. Logo faltam fregueses. A escassez motiva as prostitutas a representarem o drama **Rebuceteio das Piranhas**, exigindo melhores condições de trabalho.

Típica pornochanchada, com alguns momentos de boa comédia e gozações. Aqui, o personagem gay é do sub-mundo, dono de um prostíbulo. É humilhado pelo ex-delegado.

**Ele, Ela, Quem?**, Luiz de Barros, 1976, conta a história de Elvira (Chico Ozanan) que o Doutor Alberto, seu pai, coloca num pensionato para moças. Lá ela conhece Carmem, sua companheira de quarto e um grande afeto nasce entre as duas. Elvira percebe que esse sentimento é muito mais forte de sua parte. Um dia, sozinhas no quarto, Elvira beija Carmem na boca, o que a deixa muito confusa, assustada consigo mesma. Elvira telegrafa a seu pai. Este volta e decide consultar um médico. O exame tem um resultado surpreendente: Elvira é hermafrodita, com predominância de seu lado masculino. Depois do susto, o caso é aceito naturalmente. Elvira - agora homem - visita o pensionato. São momentos de alegria. Carmem abraça Elvira e esta pede a amiga em casamento. Ela aceita e os dois vivem felizes.

Este é o último filme de Luiz de Barros, de extensa filmografia, e segundo o mesmo, baseado num fato real. É uma história estranha, levada em tom de comédia e que procura mexer com a certeza das pessoas quanto a sua atração sexual pelo sexo masculino ou feminino.

**As Mil e Uma Posições do Amor**, Carlos Mossy, 1978, comédia, em seu 2o. episódio, **Eu não sou bicha**, dois casais vão a uma boate onde se apresenta o cantor Rubinho, tido como homossexual, adorado pelas mulheres e detestado pelos homens. Rubinho ofende-se com a zombaria dos dois rapazes e diz que está grávido, indo para o banheiro das senhoras

com as duas moças. Na verdade, ele finge-se de inofensivo para melhor conquistar as mulheres.

É uma pornochanchada corriqueira que, outra vez, usa o corpo hétero para exagerar o gestual homossexual aí, no caso da história deste episódio, mexendo com a questão da traição partindo de um falso efeminado.

Em *As taradas Atacam*, Carlos Mossy, 1978, no 3o. episódio, *Bandidona e Bicha*, uma empregada, que aproveitando a ausência do patrão resolve dar um festa, leva o filho da casa ao suicídio pelas revelações que faz dele a noiva do rapaz que aparece de repente na tal festa.

Os porno-eróticos são filmes onde a exploração do erotismo quase descamba para a pornografia. Apresentam cenas, nunca explícitas, de relações sexuais não somente de casais mas de grupos e de bacanais.

Dentro deste gênero, de produção intensa na década de 70, *Anjos e Demônios*, Carlos Hugo Christensen, 1970, tem Orígenes Lessa como co-autor do roteiro que tenta seguir uma linha de filme policial. É a história da adolescente Virgínia, que mora com o tio Marcos, seu tutor. Dá uma festa e conhece Paulo, quando este pretendia roubar a carteira de seu tio. Ficam amigos, e uma "brincadeira" de praia, a quatro, dá escândalo nos jornais e tribunal. Livres do processo, Virgínia seduz Henrique, advogado do tio Marcos, e convence-o a liquidá-lo para ficarem com a fortuna do velho. Henrique afoga o velho. Uma testemunha faz chantagem. É Paulo, que tudo combinara com Virgínia. Os dois vão além: ficionam uma tentativa de estupro de Henrique. Vem à baila o assassinato e Henrique, levado ao tribunal, suicida-se. Quando Paulo e Virgínia comemoram sua liberdade no apartamento, surge o tio Marcos, que não morrera afogado.

*Soninha Toda Pura*, Aurélio Teixeira, 1971, foi um dos grandes sucessos de bilheteria do cinema brasileiro e sua atriz, Adriana Prieto, ficou famosa nas grandes massas por ele. Soninha, uma garota pura, volta ao convívio dos pais, ricos e sem moral, após cinco anos de internato em colégio de freiras. Sua mãe, Malena (Zélia Hoffman), uma mulher leviana, tem um amante jovem, Betinho (Carlo Mossy), explorador de mulheres e viciado em drogas. Malena, leva a filha para um fim-de-semana em Cabo Frio, juntamente com Betinho e uma amiga de Soninha, Nanan (Elsa de Castro), que é lésbica. Um temporal obriga o quarteto a permanecer dentro da casa da ilha. Aos poucos, Nanan vai conseguindo obter o que deseja da inocente Soninha, que também é paquerada por Betinho, enciumando Malena. Esta briga com o amante, o qual revela a verdade: sempre usara Malena por dinheiro; seu objetivo real é conquistar Soninha e amar as duas simultaneamente. Malena impede que ele possua Soninha à força. Simulando resistência, Betinho narcotiza Malena, surpreende Soninha e Nanan em começo de relação sexual, tranca a segunda no quarto e persegue Soninha até a praia, onde violenta-a, sob os olhares desesperados de Malena.

O roteiro do filme centraliza a sua trama nos momentos de relações sexuais com o objetivo claro de explorar cenas de nudismo, de erotismo. O tema homossexualismo é apenas mais um tipo, quiçá esdrúxulo, de relação sexual, as motivações internas, no entanto, no filme, não têm nenhuma importância. E é a sua grande falha.

**Quem é Beta ?**, Nelson Pereira dos Santos, 1972, se passa em lugar e época indeterminados, após uma catástrofe que modificou o estado natural do mundo e destruiu até o último vestígio da sociedade humana. Ai, um casal vive uma estranha e indecifrável aventura, mesclada de drama e comédia, onde muitas situações de sexo com mais de um parceiro e grupal acontecem. No entanto, relações homossexuais não são explicitadas.

**A Gata Devassa**, Raffaele Rossi, 1974, conta que Angelo é enviado ao Brasil afim de organizar um grande roubo para uma quadrilha internacional radicada em São Paulo, chefiada pela condessa, que tem como braço-direito Paula. Angelo mantém relações amorosas com as duas mulheres, ocasionando ciúmes e rivalidades entre elas, o que vem a ser a causa do malogro do plano e conseqüente prisão da quadrilha.

Este filme usa o lesbianismo como uma forma de arma muito perigosa para com as quadrilhas internacionais.

**Essas Mulheres Nuas, Lindas e Maravilhosas**, Geraldo Miranda, 1974, uma pornochanchada corriqueira, repleta de parceiros sexuais, conta a história de João Maria (Geraldo Miranda) e Joana (Olivia Pineschi) que vindos da mesma cidade do interior e com idéias opostas, ele de encontrar a mulher para casar e ela de se entregar ao primeiro homem, terminam apaixonando-se e se casando.

**A Noite das Fêmeas (Ensaio Geral)**, Fauzi Mansur, 1976, é um filme policial de mistério que envolve quatro prostitutas atrizes que são envenenadas em cena. No interrogatório vários são os suspeitos, Maura (Elisabeth Hartman), a figurinista lésbica, o iluminador, e André, irmão de uma das envenenadas, que termina se revelando o assassino.

**Fruto Proibido**, Egydio Eccio, 1976, segundo sua sinopse, conta uma trama policial onde Rodolfo, poeta jovem e neurótico, é preso em flagrante pelo assassinato de Ângela, sua namorada, e condenado pelo assassinato de várias viúvas. Mas tarde, constata-se que outro era o assassino, inclusive pelo de Ângela, que Rodolfo apenas tudo confundira pois só a vira supostamente adormecida. O delegado Vilani decide entrevistar Rodolfo, para testar sua periculosidade. Constata apenas a sua fixação edipiana. Rodolfo é solto. O cotidiano desumano da cidade grande havia enlouquecido o rapaz.

A utilização do termo "fixação edipiana" é um modo de explicar a loucura do personagem Rodolfo. Induz, portanto, que o homossexualismo é uma doença que, no filme, vai se agravando até a loucura.

**Gente Fina É Outra Coisa**, (episódio 1: A Guerra da Lagosta), Antônio Calmon, 1977, filme dividido em episódios mostra o mesmo personagem, Tadeu, um mordomo, em seus vários empregos e envolvimento com as mulheres das casas das famílias onde trabalha. No episódio, "A Guerra da Lagosta", há insinuações de lesbianismo, durante uma festa na casa da

personagem vivida por Maria Lucia Dahl, quando esta é chamada para dançar por sua amiga vivida por Marieta Severo.

**As Depravadas**, Geraldo Miranda, 1977, pela descrição da sinopse, o lesbianismo é, entre os demais erros de conduta das seis personagens, considerado como mais uma de suas depravações. E seu teor o eleva a mais um título, entre as muitas pornochanchadas, que ajudaram o cinema brasileiro a marcar as personagens lésbicas como aberradas e num processo de simbiose, ajudar a formatar um estereótipo, cada vez mais torto e longe da realidade de seu objeto, o homossexualismo. Senão, vejamos: ao serem levadas do Fórum para a penitenciária, seis mulheres conseguem fugir. São elas Marina, Jane, Shirley, Marta, Anita e Rose. A primeira, subversiva, lidera o grupo, que, de posse de armas, embrenha-se numa floresta, tendo a polícia em seu encalço. Durante a caminhada, as paixões explodem violentamente. Marina tenta obstinadamente impor o comando. Jane, cafetina e lésbica, seduz a prostituta Shirley. A ladra Rose é friamente assassinada por Marina para não atrapalhar a fuga com seu frágil temperamento. Anita, alcoólatra, tem morte horrível ao tomar banho noturno numa cachoeira. As quatro sobreviventes assaltam uma casa. Jane conquista a noiva do pintor, dono da casa, e este acaba amando Marina. Marta, vigarista, morre afogada durante um banho de mar noturno. A polícia localiza o grupo e um tiroteio cerrado liquida as fugitivas.

Em resumo, é um pseudo-filme policial que concentra suas cenas em relações sexuais “aberradas”, depravadas. Além disso, é mais um dos diversos filmes que exploram relações sexuais violentas entre presidiários.

Outro filme que explora a mesma situação de presidiárias é **Internato de Meninas Virgens**, Osvaldo de Oliveira, 1977, neste, como diz a sinopse, uma jovem (Aldine Muller), vítima de um mal-entendido, é levada à prisão, passando a viver uma nova experiência no submundo do reformatório feminino. Lá, envolve-se em desvios mentais e taras sexuais até conseguir concretizar espetacular fuga, levando consigo outras detentas. Fora das grades, ela descobre que sua madastra, em conluio com um advogado, tramou sua prisão. A jovem mata os dois e é novamente remetida ao presídio. É mais uma pornochachada apelativa. O ambiente da prisão serve para ambientar as cenas de sexo entre mulheres.

**Os Imorais**, Geraldo Vietri, 1978/79, traz a história de Mário, filho de rico casal, em conflito devido ao comportamento dos pais. A mãe tem como amante o motorista. E o pai, homossexual, tem no secretário seu parceiro amoroso preferido. Ao receber a notícia do falecimento da avó, conhece no cabelereiro, onde vai comunicar à mãe, um casal de namorados com quem trava uma sólida amizade. Que evolue para atrações mútuas e levam a um envolvimento amoroso semelhante aos dos pais, e a vivenciar as mesmas situações que anteriormente criticava.

O filme utiliza-se de um pseudo-moralismo para explorar cenas de sexo que pretende somente chocar a platéia como sendo o homossexualismo uma aberração que fica mais uma vez denegrido.

**Os Rapazes da Difícil Vida Fácil**, José Miziara, 1978, traz a história de um rapaz que ascende socialmente vendendo-se num prostíbulo de homens. E o fio condutor que amarra a história do filme é bem pueril.

Narra a história do pretendente a cantor, João, que após fazer sucesso entre as mulheres, numa cantina onde se apresenta, resolve entrar para um prostíbulo de homens com o objetivo de adquirir dinheiro para seu futuro casamento. Quando volta a sua cidade do interior as pessoas se veem envolvidas em situações sexuais por insistirem em seguir o rapaz para desvendar a origem de seu dinheiro. Tempos depois, já casado, volta a cantar na cantina e sua esposa para lá vai como garçoneiro para vigiá-lo.

**As Amiguinhas**, Carlos Alberto de Almeida, 1978, é o exemplo de filme que utiliza-se do lesbianismo posticadamente, muito em moda nos filmes eróticos do período, sem mostrar, muitas das vezes, nenhuma cena ou comentário sobre o assunto, apenas como um mote para dar maior clima às demais cenas que se dirigia à platéia heterossexual. Em **As Amiguinhas** o desenvolvimento da história em busca do objetivo principal, cenas de sexo, é surpreendente e a personagem morre sem desenvolver ou discutir a sua opção sexual. O filme conta que aos 25 anos, Júlia é uma mulher só. Após a morte dos pais, foi criada pela empregada, com quem ainda vive. Marcada pela opressão e austeridade do pai, Júlia odeia os homens. Uma tarde, fazendo compras, conhece Cláudia, por quem se sente atraída. Com mais duas amigas, Júlia e Cláudia decidem passar um fim de semana na Ilha Grande. Reunidas, cada uma resolve contar suas experiências sexuais, menos Júlia, constrangida por ser virgem. À noite ouvem no rádio a notícia da fuga de um presidiário do cárcere da ilha. No dia seguinte, na ausência de Júlia, as amigas encontram o fugitivo. Cláudia, que está armada, domina-o, enquanto as outras o amarram. Iniciam então, uma alucinada disputa pelo homem até se matarem. Júlia encontra as amigas mortas e o fugitivo já desvencilhado das amarras. Foge dele, mas é alcançada e violada, para logo depois matá-lo com dois tiros. De volta à sua casa, Júlia despede a empregada. Só, diante do espelho da penteadeira, procura o revólver. Ao sair, a empregada ouve um tiro.

**Nos Embalos de Ipanema**, Antônio Calmon, 1978, conta a história de Toquinho (André de Biase), rapaz pobre, que, morando em Marechal Hermes, subúrbio do Rio, com a mãe viúva e irmã pequena ambiciona mudar de vida. Passa a maior parte do tempo no Arpoador, em Ipanema, praticando surfe, que adora e por causa de Patrícia, menina rica e liberada que é sua paixão. Para atender aos caprichos de Patrícia, Toquinho deixa-se seduzir por André, um homossexual que em troca dos carinhos que recebe, promete-lhe uma viagem ao Havaí, num campeonato de surfe. Aos poucos, vai se afastando da família e de Verinha, sua namorada no subúrbio. O pouco dinheiro, que consegue extorquir de André, não é suficiente para conquistar Patrícia. Verinha, que trabalha numa imobiliária, é seduzida pelo patrão e

acaba descobrindo que está sendo utilizada (?) da mesma forma que Toquinho. Desiludidos, os dois se reencontram, cínicos e amargurados.

**Nos Embalos de Ipanema**, procura abordar sonhos e situações sociais de jovens do eixo zona norte/sul do Rio de Janeiro. A presença do homossexualismo no filme se faz numa situação de crise, de escapismo. E apesar de denunciar um fato corriqueiro do mundo homossexual - a relação sexual ser paga ao garotão pela bicha mais velha - tornou-se uma constante nos filmes nacionais. Como se o espaço de referência, de comentário sobre os homossexuais, nos filmes, só tivesse vez neste momento e desta forma. Ou seja, os homossexuais só entram nas histórias num momento de crise, de apelo último. Depois de usados, ou de ter comprado o amor que queriam, pois não há aprofundamento dos sentimentos, desaparecem de cena. Como personagens esdrúxulos e perigosos que a cidade esconde. E reduplica a fama de que para se transar - ter relacionamento sexual com um gay - necessariamente terá que haver um pagamento. Por outro lado, apenas comenta o fato de muitos garotões aceitarem tal tipo de relação sexual apenas num momento de prostituição. Tipo de prostituição até mais sofisticada, hoje em dia (1995), no Rio de Janeiro e São Paulo, pelo menos, encontrada facilmente em anúncios classificados dos grandes jornais e algumas saunas.

**Por um Corpo de Mulher**, Hércules Breseghelo, 1979, conta uma história absurda. O estereótipo corre solto: a assassina é lésbica! Que fica louca no final. E é mais um filme que tenta insinuar que homossexualismo é uma doença, que vai deixando as pessoas progressivamente loucas, da mesma forma que em **Fruto Proibido**, acima citado. A sinopse da produção assim descreve o história: Vítor, fotógrafo de modas, tem casos com suas modelos. Porém, controla, Mônica, sua esposa. Esta é desejada por Júlio, seu assistente, que quer fotografá-la e também a Wanda, irmã lésbica do agenciador de modelos. De repente, as modelos de Vítor começam a ser assassinadas. A polícia envolve todos como suspeitos nas investigações. As modelos somem. Vítor fotografa sua esposa, Mônica, que morre eletrocutada. O assassino, por fim, é reconhecido nas ruas pela roupa: é Wanda, que transtornada, fala sozinha e posa para fotos imaginárias.

A ação de **Tara, Prazeres Proibidos**, Luiz Castellini, 1979, se desenvolve numa chácara cuja proprietária, Sônia, tem uma relação homossexual com Helena, filha de seu noivo Alfredo. A vizinhança vive em sobressalto por assaltos e assassinatos praticados por três marginais. Numa noite os três curram Sônia. Ela e Helena se recusam a informar o acontecido a Alfredo que, diante da violência, volta para a cidade acompanhado dos demais moradores. À noite os marginais atacam a chácara e matam o caseiro e a empregada. Sônia desmaia e Helena, sozinha, decide enfrentar os três bandidos.

É outro filme que se aproveita do corpo da mulher, tratando de uma relação homossexual, para mostrar atos sexuais com diversos parceiros.

Outra linha de filmes que marcou o cinema brasileiro na virada da década de 60 para a de 70 foram os filmes experimentais, *udigrudi* ou *underground*, onde artistas como Luiz Rosenberg, Rogério Sganzerla, Julio Bressane, Carlos Frederico, João Silvério Trevisan, Neville d'Almeida e muitos outros se destacaram. Alguns traziam personagens homossexuais muito afetados e quando não muito “enfeitados”, desbaratinados, alegóricos. Raramente não eram “bicha-louca-enfeitada-espalhafatosa”. Assim como uma árvore de natal kitch, suburbana, mal acabada. E não raro, como em *O Anjo Nasceu*, Julio Bressane, 1970, “ela” aparecia na hora errada e era torturada, sob um tronco caído de uma árvore, por dois facínoras, aos gritos de escândalo. No entanto, o filme em questão, trabalha com os personagens tão elevados ao máximo, tão maximizados em suas representações que até se explica o exagero da cena, sem, no entanto, deixar perceber uma certa homofobia.

Dentro desta linha de filmes, *Matou a Família e Foi ao Cinema*, também de Júlio Bressane, 1970, apesar de ser um filme de personagens nelsonrodriguianos, que estão sempre no ápice da crise, agressivos, há uma glamurização das personagens lésbicas, as cenas são mais plásticas, no tratamento do corpo feminino. Muito diferente da bicha escrota e torturada em *O Anjo Nasceu*. Traços da homofobia? Com certeza.

*Matou a Família e Foi ao Cinema*, de Júlio Bressane é um dos clássicos da fase *underground* do cinema brasileiro. Causou muita polêmica desde seu lançamento nos cinemas brasileiros, ficando proibido por 15 anos pela Censura Federal.

A trama original, refilmada 21 anos depois por Neville d'Almeida, se desenrola numa casa do subúrbio, durante o clima pesado do jantar. O pai reclama que o guaraná está gelado, e o filho acaba matando os pais, utilizando uma navalha. Praticado o crime, ele vai ao cinema, onde está em cartaz o filme “Perdidas de Amor”. A partir daí, várias histórias são contadas tendo sempre mulheres como protagonistas: uma jovem esposa rica está cansada do marido que só pensa em armas de fogo e resolve passar férias em Petrópolis; a mãe pede a uma amiga que a acompanhe e a dissuade da separação; num barraco, um homem mata uma mulher por amor; um rapaz é violentamente torturado; duas moças do subúrbio se amam e a ligação é criticada pela mãe de uma delas, que é morta pela filha; marido mata a mulher que reclama das dificuldades financeiras; as duas amigas de Petrópolis recordam seu tempo de colégio, amam-se e finalmente liquidam-se mutuamente.

Duas histórias contadas dentro do filme (que o rapaz vai assistir após assassinar a família), apresentam situações de lesbianismo: a das duas amigas do subúrbio a as duas personagens femininas, as amigas de Petrópolis (Márcia Rodrigues e Renata Sorrah), que vivem juntas aventuras insólitas e uma relação lesbiana até se matarem mutuamente. As personagens, das duas histórias, são apresentadas em situações de crise e equilíbrio emocional e desaguam suas ações na violência.

Em *Copacabana Exagerada / Copacabana Mon Amour*, 1973, Rogério Sganzerla conta que Sônia (Helena Ignez) sonha ser cantora da Rádio Nacional e para conseguir sobreviver se entrega a turistas em Copacabana. Seu irmão Vidimar, empregado

doméstico do Dr. Grilo e homossexual, apaixonou-se pelo patrão. A mãe de Sônia e Vidimar, uma favelada, acha que ambos estão possuídos pelo demônio. Sônia, que vê espíritos baixarem em seres e objetos os mais estranhos, resolve procurar o pai-de-santo Joãozinho da Goméia. E, para quebrar o feitiço que atua sobre seu irmão (que também acha isso) só vê uma saída: assassinar o Dr. Grilo. Indo à casa onde o irmão trabalha, deixa-se seduzir por Grilo. Finalmente, rompe-se o feitiço que atua sobre Vidimar e este fica em pânico com tudo o que acontecera. Filme experimental. A sinopse aponta para uma história surreal.

João Silvério Trevisan, em *Orgia, ou O Homem que Deus Cria*, 1971, é filme experimental, classicado como marginal ou *underground*. A sua trama, a partir de um artigo de Paulo Emilio Sales Gomes, diz que um rapaz, após assassinar seu pai, parte para o mundo, liberado e sem importância. O filme não é a sua história, não é a história de ninguém, mas de um cortejo que se constitui paulatinamente nos campos e se dirige para a grande cidade. A primeira pessoa que o jovem encontra é um fugitivo de penitenciária, mas o personagem seguinte, um intelectual, não será integrado no grupo em formação. Os livros - depois da utilização higiênica de algumas páginas - são queimados e o leitor enforcado.

Um Travesti carmiranda, perseguido pelo ardor masculino em meio aos tufos de vegetação silvestre, é protegido e incorporado. Um anjo de asa quebrada conduz todos ao presidente, ou rei, ou ainda, quem sabe, um deus paralítico e tartamudeante. Um padre será sacrificado mas o coroinha recuperado. O universo não cessa de se enriquecer com índios, prostitutas, um artesão de bombas, o cangaceiro... O cortejo caminha, festeja, progride mas, a partir do encontro com os primeiros arautos da grande cidade, a vitalidade declina.

Filmes dramáticos, baseados em textos nacionais, peças e romances, sintomaticamente, tratavam de envolvimento emocional com forte dose de conflitos sexuais e predominância de abordagem social. Esta, em constante duelo, discordância entre as personagens.

Duas peças de Plínio Marcos são filmadas no mesmo ano, 1970, pelo mesmo diretor, Bráz Chediak, *Navalha Na Carne* e *Dois Perdidos Numa Noite Suja*. O primeiro, muito elogiado pela crítica, traz personagens do sub-mundo, o cafetão, a prostituta e gay, em conflito violento. O gay é faxineiro, pobre, submisso ao cafetão de quem apanha, é medroso e ardiloso. Tem gestual estereotipado, briga e agride a puta. O enredo conta que, enquanto a prostituta Neusa Sueli (Glauce Rocha) deixa o seu amante dormindo e vai "ganhar a vida", o homossexual e faxineiro Veludo (Emiliano Queirós), entra no quarto dela e furta o dinheiro deixado, para comprar 'fumo' e conseguir um encontro com o garção do botequim. Quando Neusa retorna, é esbofeteada, sem saber por que, pelo amante, Vado (Jece Valadão). Esclarecidos os motivos, recaem as suspeitas em Veludo. Vado exige que a mulher chame o pederasta. No início da refrega, Veludo nega, mas termina confessando na base da violência. Vado também se diverte no corpo-a-corpo, repugnando Sueli. Depois de dominar a situação, Veludo se retira. Às reclamações de Sueli, Vado ataca, ofendendo a velhice da mulher, humilhando-a. Sueli, irritada, usa uma navalha para exigir que Vado tenha relações com ela. O

homem se intimida, procura transformar a humilhação em mal-entendido e sai. Neusa Sueli, sozinha, come um sanduiche.

O segundo, **Dois Perdidos Numa Noite Suja**, menos incensado pela crítica, pelo fato do filme ser considerado um teatro filmado, copiando *ipsis litteris* o texto de Plínio Marcos, narra a história de Tonho (Emiliano Queiroz) e Paco (Nelson Xavier) que vivem num pardieiro e trabalham no mercado. Certa vez, Tonho se desentende com outro carregador, é humilhado e Paco aproveita para ridicularizá-lo. Ao saber que Tonho tem um revólver, Paco propõe um assalto. Diante da recusa de Tonho, Paco mente-lhe, sobre um acordo com o carregador que o humilhara. Tonho acaba concordando. Os dois assaltam um casal e na divisão do roubo Paco tenta enganar Tonho. Cansado das humilhações, Tonho empunha a arma contra Paco. Este não se assusta, lembrando que falta munição. Tonho tira uma bala do bolso, carrega a arma e obriga Paco a bancar uma mulher. Mata-o, por fim.

Dois filmes da década de 70, **A Casa Assassinada** e **O Desconhecido** são baseados em romances de Lúcio Cardoso. "Crônica da Casa Assassinada", um dos melhores do autor é adaptado em **A Casa Assassinada**, Paulo César Saraceni, 1971. Filme extremamente literário, teatral e arrastado. Muito narrado e dialogado. É uma contundente incursão sobre o homossexualismo. Conta a história da decadência da mansão dos Menezes, situada em Vila Velha (MG), meio a perversões e desejos. Nina (Norma Bengell), lá se hospeda, vinda do RJ, recém-casada com Valdo Menezes (Rubens Araújo). Evitando a negatividade refugia-se no quarto de Timóteo (Carlos Kroeber), o irmão homossexual de Valdo, que a família esconde, por insistir em se vestir com roupas da sua falecida tia-avó, e que no filme aparece muito exagerado no tocante a gestualidade e sub-gestualidade. Demétrio (Nelson Dantas), outro irmão de Valdo, acusa Nina de estar tendo um caso com o jardineiro, Alberto (Augusto Lourenço). Valdo choca-se, tenta o suicídio. Os Menezes pedem que Nina se retire. Nina retorna anos depois e se depara com seu suposto filho (Augusto Lourenço) e do jardineiro trazido por Ana (Tete Medina), esposa de seu cunhado, Demétrio. Nina é obrigada a se retirar mas retorna anos depois. Timóteo se une a Nina na tentativa de destruir aquela família que os oprime. O filme segue até a morte de Nina e de Timóteo, que durante toda sua vida foi apaixonado pelo jardineiro. Este filme será analisado mais intensamente nos capítulos seguintes.

**O Desconhecido**, Ruy Santos, 1977, diferentemente de **A Casa Assassinada**, nada apresenta de gestualidade característica que tipifique ou marque o personagem homossexual. Apresenta a história de amor secreto, mórbido e frustrado de um capataz por um peão no interior de Minas Gerais, na decadente fazenda Catavento. Esta é dirigida pela despótica Aurélia (Isolda Cresta), que mantém seus empregados Miguel (Resende), Elisa (Oiticica) e sua filha Nina (Valério), uma relação feudal de trabalho. É quando, atendendo a um anúncio de emprego no jornal, chega à fazenda um desconhecido que passa a ser chamado de José Roberto (Linhares). Admitido como capataz, José Roberto mantém segredo sobre sua vida pregressa e não se deixa envolver pelos apelos sexuais de Aurélia, que era amante de Miguel.

No seu isolamento José Roberto afeiçoa-se ao jovem Paulo (Alvisi), ensinando-o a ler e escrever, tornando-se seu mentor intelectual. Este não compreende o tipo de sentimento que despertou em José Roberto e mantém um namoro com Nina, cuja beleza e juventude provocam fundo ressentimento em Aurélia, e acabam por determinar seu afastamento da fazenda. Não querendo perder Nina, planeja fugir com ela e dona Elisa. Quando José Roberto descobre o plano de fuga dos jovens, desespera-se e mata Paulo, único motivo de sua permanência no local e objeto de seu amor obscuro e proibido. O desconhecido confessa seu crime ao padre da região e parte.

Baseado na novela homônima de José Mauro de Vasconcelos, *Confissões do Frei Abóbora*, Braz Chediak, 1971, conta que Frei Abóbora, após abandonar a sociedade, procura uma vida pura entre os índios do Xingu e, em meio à doença que o abate, passa a recordar o passado e seu amor por uma mulher que o levou a abandonar a vida das grandes cidades. Sobre este filme destacamos uma curiosa crítica de Ely Azeredo, comentando o voyeurismo do filme: "Percebe-se que há duas grandes paixões na história: a do pintor (Tarcísio) pela milionária (Bengell) e a de Frei Abóbora (Tarcísio) pelos índios (do Xingu). Esta última ocupa metragem quase subliminar dentro da extensão do filme. *As Confissões de Frei Abóbora* faz com o índio aquilo que o herói acusa a ex-namorada de desejar: desfrutá-lo como modelo de fotografia-souvenir, prazer turístico. Frei Tarcísio procura na proteção aos índios, sob o tormento da malária, um biombo para seus pecados?"<sup>7</sup>

Arnaldo Jabor, filma dois textos de Nelson Rodrigues, *Toda Nudez Será Castigada*, 1972 e *O Casamento*, 1975, este o único romance do autor. Ambos destacam a personagem homossexual, sobretudo o segundo. Neste, o gay é apresentado de maneira espalhafatosa, em termos de gestualidade e sub-gestualidade. Já, *Toda Nudez*, não possui estes adereços, apresentando o personagem Serginho como um rapaz de modos normais como qualquer outro que, após uma prisão, se envolve com um truculento ladrão boliviano.

A trama de *Toda Nudez Será Castigada* gira em torno de Herculano, de família tradicional, jurou à esposa, antes dela morrer, jamais se ligar a outra mulher. Juramento que quase o leva à loucura. Serginho, seu filho, jovem puro, aluno de colégio tradicional é igualmente contrário a presença de outra mulher na vida do pai. Patrício, o irmão crápula de Herculano, vive às custas dele e tudo faz para que ele fique mais dependente dele para melhor explorá-lo. Aproveitando uma das crises de desespero de Herculano, ele coloca junto de sua mesa a foto de Geni, prostituta de cabaré, e o induz a procurá-la. Com Geni, Herculano passa três dias de loucura. Ao voltar à realidade, renega aquela ligação que considera espúria. Mas, a essa altura, Geni e Herculano estão irremediavelmente apaixonados. Herculano procura fugir, esquecer, mas não consegue. É atormentado por Patrício, que o incita, e pelo filho que lhe condena a conduta. Na continuidade da trama, todos os personagens enveredam por caminhos tortuosos, sem solução. Os acontecimentos finais são surpreendentes. Sérgio, rapaz absolutamente tranquilo, que jamais manifestara nenhuma tendência homossexual, nem pelo

<sup>7</sup> Crítica de Ely Azeredo, JB, 13.10.71

seu gestual nem por suas atitudes morais, termina preso. É estuprado na prisão por um ladrão boliviano e, por fim, foge para a Bolívia com ele. Geni, que por ele se apaixonara, antes de suicidar-se, deixa todas as suas, revelações gravadas numa fita endereçada a Herculano.

Já *O Casamento*, Arnaldo Jabor, 1975, todo narrado em *flash-back*, são os conflitos existenciais e circunstanciais que envolvem Glorinha (Adriana Prieto) nas 48 horas que antecedem o seu casamento. Sua relação com Antonio Carlos (Érico Vidal), namorado de sua Amiga, Maria Inês, um play-boy da zona sul do Rio, a paixão doentia de seu pai (Paulo Porto) por ela e a descoberta de que vai casar com um homossexual. Ele, no entanto, só aparece no final, na cena do casamento. A presença mais contundente da personagem gay neste filme, se dá quando Glorinha recorda de Antonio Carlos que a leva, numa perspectiva de aventura, para conhecer uma bicha-louca de subúrbio (André Valli) que resolve se vingar do pai, agora paralítico, prometendo a todos ter uma relação com um motorista de ônibus, negro, diante dele. No desenlace monstruoso da narrativa da visita, Glorinha se entrega a Antonio Carlos perdendo a virgindade.

*O Casamento*, apresenta um homossexual com forte carga de estereótipos na gestualidade e narratividade. É outro filme que estaremos analisando mais detalhadamente nos capítulos seguintes.

Dois outros filmes de Arnaldo Jabor apresentam personagens homossexuais, travestis. *Eu Te Amo e Eu Sei Que Vou Te Amar*, que comentaremos nas produções da década de 80.

Baseado em romance de Marques Rabello, *A Estrela Sobe*, Bruno Barreto, 1974, conta a história de Leniza Mayer (Betty Faria), “patrimônio da música popular brasileira”, que é agora veterana a dar notas a calouros em shows musicais de televisão. Apesar dos anos que a separam, vê numa caloura a Leniza de ontem. O filme volta ao passado de Leniza: sua primeira apresentação como caloura, a rotina na pensão da mãe (Vanda Lacerda), a ligação amoroso e interessada com Mário Alves (Carlos Eduardo Dolabella), em que vê alguém capaz de colocá-la no meio radiofônico, a revolta contra baixeiras dos bastidores do rádio, a relação amorosa com uma cantora veterana (Odete Lara)). Leniza faz bem os primeiros testes e avança na carreira, contra a vontade da mãe. Passa a cantar na melhor estação de rádio do Rio, faz shows no Cassino da Urca e dança em filmes musicais. Vendo agora a caloura feliz com o primeiro triunfo, Leniza relembra o árduo caminho da glória.

As cenas de lesbianismo de *A Estrela Sobe*, entre a cantora Leniza Mayer (Betty Faria) com uma produtora e diretora (Odete Lara) de uma gravadora de discos, durante o seu caminho para o estrelato, são ousadas. Um plano, em contra-plongé, de Betty Faria nua dentro de uma banheira se beijando com Odete Lara, e metendo o pé no interruptor do abajour, dando início ao efeito de escurecimento na cena, lembra cenas de Antonioni. Na história, no entanto, a personagem utiliza-se do lesbianismo para subir na carreira. Seria ingenuidade dizer que isso não é uma tática das mais usadas, por muitos, mas, outra vez o homossexualismo aparece como algo oportunista, algo assim, um tanto sujo.

“Balada das Duas Mocinhas de Botafogo”, poema de Vinícius de Moraes, serve de argumento para o belíssimo filme *Marília e Marina*, Luis Fernando Goulart, 1976, que narra a trágica história de duas irmãs. Marília (Denise Bandeira) e Marina (Katia d’Angelo), filhas de Dona Glória (Fernanda Montenegro), que faz doces para fora para garantir o orçamento familiar, e vive sonhando com um bom casamento elas. Marina, independente e revoltada, não se submete ao jugo materno, procurando subir na vida através de seus relacionamentos amorosos. Humilhada por Marcos (marcelo Picchi), rico playboy que queria apenas se divertir com ela, vinga-se conquistando o namorando da irmã, Júlio (Stepan Nercessian). Marília, dominada pela mãe, fica noiva do rapaz embora não o ame. Marina, mais fria e calculista, envolve-se com seu novo chefe, Marcelo (nelson Xavier), mas os dois são surpreendidos pela esposa deste, Helena (Joana Foom), quando almoçavam juntos num restaurante. Obrigado a escolher entre a amante e amulher, a quem deve seu cargo de chefe numa firma financeira, Marcelo abandona Marina. Por sua vez, Marília, decepciona-se com a violência revelada por Júlio numa gincana de que os dois participam, e resolve abandoná-lo, entregando-se a ele, entretanto, no dia seguinte. As duas irmãs, antes distanciadas, aproximam-se pelo sofrimento e as decepções. Abraçam-se, choram e se amam. Depois, se matam.

Este filme dramático, que teve do diretor Goulart um tratamento humanístico e poético abordando o tema da solidão e incomunicabilidade, se baseia em fato real ocorrido no Rio de Janeiro, na década de 50, no qual se inspirou Vinícius de Moraes na composição do poema “Balada das Duas Mocinhas de Botafogo”.

O *Cortiço*, refilmagem, Francisco Ramalho Junior, se passa no Rio de Janeiro, final do século passado. O português João Romão (Armando Bogus) vive da renda que lhe dá o cortiço que ele construiu junto à vivenda do burguês Miranda. Em casa, Romão explora o trabalho escravo da negra Bertoleza (Jacira Silva), gerindo seus recursos duramente amealhados e de quem cobra uma falsa carta de alforria. Entre os vários moradores do cortiço estão Jerônimo (Mário Gomes) e sua mulher Piedade, portugueses recentemente emigrados. O português tem um caso com a mulata Rita Baiana (Betty Faria), primitiva e sensual, de costumes livres, que cria transtornos entre os moradores do cortiço. O romance provoca uma tragédia - o assassinato do amante de Rita, Firmino - que culmina com o incêndio do cortiço. Beneficiado com o dinheiro do seguro, Romão propõe casamento à filha de Miranda, Zulmira, forjando a cobrança da devolução de Bertoleza pelo verdadeiro senhor - que resulta na morte da escrava - ele está livre para o casamento. Jerônimo volta para a esposa e na noite em que Rita retorna ao cortiço faz-se uma festa pela proclamação da República.

Já no final da década, entre os filmes adaptados de obra literária, temos o sensível *A Intrusa*, Carlos Hugo Christensen, 1978, a partir de um conto do argentino Jorge Luis Borges, que conta com diálogos de Orígenes Lessa e Ubirajara Raffo Constant. Belamente fotografado por Antônio Gonçalves e com música de Astor Piazzolla, *A Intrusa*, com um clima

misterioso, tão próprio dos contos de Borges, conta a estranha relação de afeto que envolve dois irmãos. Se situa por volta de 1890, numa pequena vila encravada no sul do Brasil, onde viviam os irmãos Nilsen. Considerados gente estranha e misteriosa, que afora as alterações resultantes do excesso de bebida, não diferia dos demais moradores do local. Pobres, donos de uma carreta e uma junta de bois, eram tropeiros, ladrões de gado e trapaceiros. A região os temia. Solitários, os Nilsen eram ligados por uma estranha e profunda amizade. Um dia, Cristiano (José de Abreu), o mais velho, leva Juliana ( Maria Zilda) para viver com ele. Eduardo (Arlindo Barreto), o mais jovem, torna-se carrancudo e embriaga-se constantemente. Está apaixonado por Juliana. Servindo aos Nilsen como uma escrava, Juliana, com o consentimento de Cristiano, torna-se amante de Eduardo. A relação é insustentável e os irmãos vendem a mulher a um prostíbulo. Chegam a se acreditar salvos, mas às escondidas, visitam Juliana. Depois de um inesperado encontro no bordel, resolvem trazê-la de volta. Mas o retorno à convivência a três é uma trágica experiência para os Nilsen. Eles terminam matando Juliana e continuam juntos em sua solidão.

Baseado em conto de Jorge Luis Borges. A estranha paixão entre dois irmãos que passam a viver com a mesma mulher após um dele com ela se casar. Após dividirem a mulher conjugalmente, terminam por a assassinar misteriosamente e terminam juntos. Profundo, este filme, que se refere à Bíblia numa das únicas citações desta sobre o homossexualismo, o amor entre dois irmãos (...), além de refletir sobre a solidão, o homossexualismo, a relação entre seres, discute duramente a posição da mulher. Mesmo que se reportando ao século passado, dentro do contexto da emoção e da validade de seu papel, a mostra submissa e indiferente perante um mundo particular de dois irmãos que, sufocados por uma incompreensão mútua dos mecanismos psicológicos das emoções que vivenciam, a deixam indefesa e muda diante da ação destes "homens", que ela, tão pouco, ousa conhecer ou desafiar.

Dois filmes de Miguel Faria Junior, com tratamentos cinematográficos distintos abordam o assunto. Um deles, **República dos Assassinos**, realizado em 1979, é baseado em romance de Aguinaldo Silva, tem um tratamento cinematográfico clássico e aborda o homossexualismo masculino, onde um travesti se envolve num cenário de violência policial e revela conflitos sociais aterradores; e **Pecado Mortal**, 1970, com roteiro original, tem uma câmera mais solta e experimental, apresenta longos planos com seus personagens e discute o lesbianismo no meio de uma família decadente.

**República dos Assassinos**, situa sua história no final da década de 60, precisamente em 1968, a partir de quando, um grupo armado auto denominado Esquadrão da Morte começou a atuar na cidade do Rio de Janeiro, executando sumariamente mais de mil pessoas. Esses crimes começaram a ser denunciados quatro anos depois envolvendo polícia e justiça, num rumoroso processo que acabou sendo arquivado, apesar de provas concretas e testemunhos insuspeitos. No mesmo período o Rio de Janeiro passa a conhecer várias pessoas que direta ou indiretamente tiram proveitos dos crimes praticados pelo Esquadrão da Morte: um

promotor ambicioso que a partir de um inquérito suspeito, quer se passar por um grande justiceiro; um repórter policial dividido entre seus ideais de juventude e as vantagens que lhe são oferecidas pelo sistema corrupto; uma moça de sociedade em busca de emoções; o dono de um jornal, porta-voz do sistema, capaz de tudo em função de sua carreira política; uma conhecida atriz que abandona tudo e se converte a uma seita religiosa; e os crimes cometidos por um policial membro de um grupo de elite.

Adaptação do romance de Aguinaldo Silva, fez sucesso nos anos 70, traz semelhanças com a história real do policial Mariel Mariscot. É um retrato seco sobre repressão política e homossexualismo declarado. O travesti suburbano vivido por Anselmo Vasconcelos se envolve com o esquadrão da morte e termina matando um dos líderes. Há cenas declaradas de amor entre o travesti e seu parceiro e uma clara divisão entre o passivo (o travesti-Anselmo Vasconcelos) e ativo (Tunico Pereira). Durante um julgamento, o travesti, testemunhando, pergunta para o juiz: "O senhor acha que eu sou uma aberração, senhor Juiz?"

**Pecado Mortal**, Miguel Faria jr., com roteiro original, todos os personagens têm o mesmo nome do ator que o representa e narra a desintegração familiar. Renato(Machado), economista recém-formado, retorna à família; Dr. José(Lewgoy), o pai, dono de um matadouro; D. Fernanda (Montenegro), a mãe, pianista frustrada; Susana (Moraes), uma tia parálitica; Anecy (Rocha), a irmã que não oculta desejos em relação a uma amiga Rejane (Medeiros). Renato principia um namoro com Rejane, para desespero da tia - que tinha relações amorosas com o sobrinho -e da irmã. Casam-se. Susana suicida-se e Anecy mata Rejane. D. Fernanda, não aguentando mais a vida junto do marido, abandona a casa. Enquanto o Dr. José rola aos pés da amante e Renato visita o matadouro, Anecy corta os pulsos e deixa o sangue correr no lago do jardim.

O filme é extremamente dramático no enfoque da relação lesbiana, beirando a tragédia. As personagens não se entendem, uma é morta pela outra que por fim, suicida-se. Muitos críticos consideram antológica a longa cena onde Anecy Rocha corta os pulsos a beira do lago.

Numa primeira avaliação, dos filmes da década de 70, baseados em textos literários, poderia nos revelar como os de personagens mais delineados, mais debatedores, que tem uma importante função dentro do tema que é proposto por sua história. No entanto, os 12 filmes, que comentaremos a seguir, além de **Pecado Mortal**, e que encerram a década de 70, todos têm roteiros originais e com profunda preocupação de abordagem social, do tema homossexualismo. Servindo, por vezes, como contundentes críticas sociais. Em quase todos eles, os personagens estão situados em meio a engrenagem da grande cidade. Neles, podemos verificar a presença cada vez mais personificada e debatida da personagem homossexual. Embora muitos deles se utilizem da gestualidade e sub-gestualidade de maneira estereotipada; e no qual se sobressai **A Rainha Diaba**, o espaço do homossexual, a sua ação dentro do meio social, tem nestes filmes, uma tentativa de debate e crítica válidos. e, além disso, de maneira

muito diversificada. Não chegam a ser filmes de autor, mas trazem uma marca muito particular de cinema.

**Estranho Triângulo**, 1970, foi bem recebido pela crítica,<sup>8</sup> é um dos primeiros filmes de Pedro Camargo, diretor que se afastou da atividade cinematográfica muito cedo apesar de todo seu talento. Recebido bem filmado em preto e branco narra a história de um triângulo amoroso onde dois homens e uma mulher em relações sentimentais e violentas. O rapaz se submete ao homossexualismo por uma melhor condição financeira. Realista, se passa em Copacabana, Rio de Janeiro.

Durval (Carlo Mossy), sai do interior, pois sabe que as grandes oportunidades estão nas capitais. A atração da grande cidade, mulheres, sonhos, festas, mistério, luxo, esperanças e dinheiro. Na metrópole ele experimenta a cruel dúvida, ditada por seus sentimentos mais puros: não vencer na vida fazendo força ou vencer na vida sem fazer força. A oportunidade desta segunda hipótese lhe é oferecida por Werner e ele capitula. De repente, com um luxuoso apartamento em Copacabana, um mustang, viagens para Nova York, um iate, seus sonhos acontecem. Isso por causa de seus serviços a Werner, um patrão generoso que, em troca, lhe pede mais do que uma simples amizade. Tudo se complica todavia quando Werner se casa com Susana e um estranho e violento triângulo amoroso passa a ser vivido sob o mesmo teto.

A situação proposta pelo filme de Pedro Camargo, no entanto, não aprofunda a questão do homossexualismo ou bissexualismo dos dois homens envolvidos. O filme é seco e um tanto distante nesta questão. O personagem de Durval, termina sendo sempre o mesmo dos diversos filmes aqui analisados, o do aproveitador, e o de Werner, o do capitalista, que com o dinheiro parece burlar e dirigir a sua pulsão sexual para qualquer lugar que possa apontar.

**André, a Cara e a Coragem**, Xavier de Oliveira, 1971, apresenta também “o aproveitador” ou “o circunstanciado”. Nele, André (Stepan Nercessian), de 17 anos, vindo da cidade mineira de Carangola, tenta ganhar a vida no Rio. Mora numa pensão sórdida, arranja diversos biscates, torna-se gigolô de uma velha, apaixona-se por uma garota, Marli (Ângela Valério). Para não ter que voltar a Minas, passa a viver à custa de um homossexual. Depois o abandona e reencontra Marli, que está grávida. Para acertar sua vida com a moça, tenta obter emprego com um amigo, de Carangola. Novamente nada consegue.

André, o personagem título, vem do interior e transa com o gay por dinheiro. Aqui, diferente da proposta de **Estranho Triângulo**, onde Durval quer vencer sem fazer força, o filme coloca o homossexualismo como último recurso financeiro, para o personagem André, que se utiliza dele temporariamente. Funciona como uma denúncia de uma realidade social, porém, a colocação do homossexualismo no momento crítico do personagem deixa para a platéia um sentido pejorativo, um último recurso, que mesmo assim ele abandona. Em

<sup>8</sup> “As inquietações iniciais do filme se diluem, desaparecem quase totalmente da tela, ressurgindo por mero acidente no final. Instala-se, em seu lugar, uma história do homossexualismo e adultério curiosa (em primeira instância) ao esboçar o triângulo interpretado por Mossy/Brazuca/Leila Santos, mas que não suscita interesse menos superficial porque os personagens permanecem de ponta a ponta incompletos e vagos como as figuras de um trailer. A estrutura muito esquemática e fragmentada em idas e vindas na cronologia da história reforça esta sensação de personagens e conflitos ainda por construir” - \* Crítica de Ely Azeredo, in *Jornal do Brasil*, 14.8.70.

resumo, o excluído André, no auge de sua crise se socorre no homossexualismo mas, mesmo assim, o despreza. Seu interesse ali, era, momentaneamente, captar recursos financeiros de uma fonte fácil e rápida. Assim como algo descartável, o homossexualismo, através de um ato de prostituição.

**Uma Verdadeira História de Amor**, Fauzi Mansur, 1971, apesar de trazer um desfecho estapafúrdio, foi elogiado pela crítica<sup>9</sup> da época por seus bons momentos de cinema. Vejamos sua história que em muito lembra a de Diadorim de Guimarães Rosa.

Paulo ( Francisco de Franco), engenheiro e entusiasta do automobilismo, adota Darci, menino engraxate vindo do Nordeste. Aos poucos, Paulo vai percebendo que se apaixonou por ele e passa por uma crise de dúvidas e angústias. Rompe com a noiva e é objeto de escárnio de seus amigos. Darci foge e Paulo fica desesperado. Reencontram-se e o rapaz decide viver intensamente sua paixão, quando descobre inesperadamente a verdade: Darci na realidade é uma jovem educada como menino pelo pai desde a morte da mulher.

O interessante da história, contada no filme **Uma Verdadeira História de Amor**, é o que ela levanta em termos de sentimentos, motivações internas e preconceitos sociais sobre o homossexualismo. E isso, durante quase todo seu desenrolar, embora reserve, para os minutos finais, um desenlace conformista que, claramente, brinda a platéia - e quem sabe se camufla da censura da época, 1971 - com o alívio da volta a normalidade com a descoberta de que o garoto, Darci, por quem Paulo se apaixona, é na realidade uma garota - cuja interpretação da personagem coube a atriz Vera Lúcia. Mas, até então, a platéia já se envolveu, refletiu. Mesmo com este final, o sentimento despertado no engenheiro pelo, até então, garoto poderia suscitar, outras questões de discussão: o amor por adolescentes, o bissexualismo - que se caso não fosse a tendência de Paulo, que surpresa seria para o homossexual descobrir, na cama, que seu parceiro é na realidade uma mulher - e a própria natureza do amor e da atração sexual, no que diz a respeito da escolha do parceiro sexual sem distinção de sexo. E assim, se puder viver, como o título do filme sugere, uma verdadeira história de amor...

Com argumento e diálogos de Plínio Marcos, **A Rainha Diaba**, Antonio Carlos Fontoura, 1974, mexe com o submundo do tráfico de drogas carioca, apresentando um bandido negro e homossexual, vivido por Milton Gonçalves, que, de leve, lembra a vida de Madame Satã, lendário marginal, também carioca e homossexual. É, segundo seu realizador Fontoura, um *Thriller pop-gay-black*. O filme mistura banditismo e homossexualismo, se passando no sub-mundo gay e do tráfico de drogas do subúrbio do Rio de Janeiro. O

<sup>9</sup> Comentários críticos: "O diretor Fauzi Mansur (...) Se não consegue emocionar o público, pelo menos faz com que ele participe. As reações de Paulo e Darci são naturais, há nelas menos estapafúrdio, incredulidade e repulsa que o verdadeiro sentido trágico. Uma espécie de maravilhoso desprezo por si mesmo impede Paulo de cair no melodrama. Darci, com o seu rosto simpático e puro, é o que deve ser o instrumento inocente do drama. E na pureza e na limpeza deste rosto a câmara insiste. Do filme poder-se-iam cortar alguns metros sem prejuízo - é supérflua e absurda a cena da sedução de Darci, ingênua a cena da festa em que Paulo tenta distrair-se de seu problema, sem, naturalmente, conseguí-lo. Fora disso, as fases daquele caso complexo desenvolvem-se gradativamente, com naturalidade, até a entrega desesperada de Paulo aos seus sentimentos anormais. É quando acontece o imprevisto, brusco, tosco, ligeiramente cômico." - Bruno Becherucci, in *Jornal da Tarde*, 20.11.71.

\* "De um argumento aparentemente banal, Fauzi Mansur cria um filme sóbrio, cheio de surpresas, inovando de certa forma toda uma estrutura formal em se tratando de comédia e erotismo. Mansur delimita satisfatoriamente a personalidade dos protagonistas. O único e passível defeito do filme: o abuso da dramaticidade. De qualquer forma, o clima sugerido não entra em declínio. Uma admirável surpresa." - Leon Cakoff, in *Diário de São Paulo*, 30.11.71.

marginal Rainha Diaba (Milton Gonçalves), controla com mão de ferro o crime organizado da cidade. Para evitar que um de seus homens-chave seja preso, encarrega o chefe Catitu (Nelson Xavier) de inventar um bandido perigoso para despistar a polícia. O pivete Bereco (Stepan Nercessian), sustentado pela cantora de cabaré Isa (Odete Lara), é o escolhido e projetado no mundo do crime. Bereco, porém, leva tão à sério seu sucesso que resolve se estabelecer por conta própria, enfrentando Rainha Diaba e seus capangas homossexuais numa sangrenta guerra das bocas.

A marginalidade também é a tônica de *O Amuleto de Ogum*, *Marcados Para Viver*, *Barra Pesada*, *Amor Bandido*, *A Lira do Delírio e Morte Transparente*, que se situam na cidade grande, enquanto que *Chuvas de Verão*, *Na Boca do Mundo* e *Princípio do Prazer*, se passam na periferia ou no interior, e discutem diversos temas.

*O Amuleto de Ogum*, Nelson Pereira dos Santos, 1974, traz uma história mística do envolvimento de um rapaz nordestino (Ney Santana), que tem o corpo fechado, com a marginalidade da Baixada Fluminense. A personagem homossexual é Madame Moustache, papel que Luiz Carlos Lacerda de Freitas viveu com o mesmo nome no filme *Marcados Para Viver*, de Maria do Rosário, 1976. Filme que conta a história do pivete Jojô e seu envolvimento com a marginais de Copacabana, onde termina fazendo um triângulo de amizade com Rosa, uma prostituta, e Eduardo, um marginal.

*Barra Pesada*, Reginaldo Faria, 1977, é a história de Queró (Stepan Nercessian), pivete insubmisso e revoltado, filho de uma prostituta, compreende que para se impor no submundo em que vive é preciso possuir um revólver e agir violentamente. Explorado por Teleco e Nelsão, que se apoderam dos pequenos roubos que ele e seu amigo Negrito efetuam, Queró mata os dois e também seu amigo chupin, um dos distribuidores de tóxico da quadrilha de Florindo, tornando-se um marginal respeitado. Com o produto do latrocínio cometido contra Chupin, Queró improvisa uma lua-de-mel com sua amante Ana, que conheceu numa pensão da Lapa, onde a salvou da fúria de um cafetão. Este, como vingança, denuncia-o à polícia ao mesmo tempo que o contrabandista Guegué aponta-o a Florindo como responsável pela morte de Chupin. Perseguido pela lei e pela contravenção, Queró acaba crivado de balas, alcaguetado por Neguinho, que foi preso e torturado para denunciar seu esconderijo.

O cenário de *Amor Bandido*, Bruno Barreto, 1978, é o sub-mundo do bairro de Copacabana, dos pequenos inferninhos e seus shows eróticos, dos botequins e lanchonetes de fórmica colorida, dos edifícios cabeça-de-porco, das delegacias policiais, dos abandonados e solitários.

Com roteiro escrito por José Louzeiro e Leopoldo Serran, conta a história de um triângulo amoroso. O Detetive Galvão (Paulo Gracindo), um homem que, no fim da vida, tenta desesperadamente recuperar sua filha, hoje Sandra Galinha (Cristina Aché), que ganha a vida como *stripper* num inferninho, a menina que aos 13 anos expulsou de casa, que se envolve com Antonio, o "Toninho" (Paulo Guarniere), um dos milhões de meninos

esquecidos que vagam pela cidade, no eixo Rio-São Paulo. Um menor abandonado que inventou seu próprio meio de ganhar a vida: assassina motoristas de taxi, é sustentado pelo travesti Marlene (Maria Leopoldina-travesti), que mora com Sandra, que se suicida, logo no começo do filme. Esta personagem, Marlene, só aparece morta no filme. No entanto, as referências no filme ao homossexualismo, toda vez que vem a baila nas discussões de Sandra e Toninho, são de uma maneira das mais pejorativas. As explicações que Toninho dá a Sandra por ter o relacionamento com um travesti, entre muitas frases resume-se, por exemplo a "eu como e jogo fora". Este filme, também estará sendo analisado nos capítulos seguintes.

A *Lira do Delírio*, Walter Lima Jr., 1978, que conta a história do rapto do filho da prostituta Ness Elliot, apresenta um personagem homossexual títere que serve a todos para o fluir da trama. É incendiado pelo motorista de taxi, e fornece a pista ao policial que levará ao sequestrador. O policial, o grande herói, salva a criança e a devolve para a sofrida ex-prostituta.

A história, onde outra vez os personagens tem o mesmo nome do ator que a interpreta, conta que, em pleno carnaval, num bloco de sujos de Niterói, conhecido como A Lira do Delírio, a *taxi-girl* Ness Elliot (Annecy Rocha) brinca e é disputada por todos os homens mas não se compromete com nenhum deles. Acabado o carnaval, ela continua sendo procurada do *dancing* da Lapa, onde trabalha. Entre seus admiradores está Cláudio (Marzo), rico, ciumento e intransigente, que não admite outros amantes. Para submetê-la à sua vontade, ele contrata o marginal Tônico (Pereira) e tenta envolvê-la no tráfico de tóxicos. O plano não dá certo e Tônico sequestra Guri-Guri, o bebê de Ness, exigindo alto dinheiro (20 mil cruzeiros) pelo resgate. Desesperada, Ness busca auxílio de Paulo Cesar (Pereio), seu amigo, jornalista e frequentador do *dancing*. Paralelamente, o motorista de taxi Pedro (Bira), que levou um calote de Tônico e do homossexual Othoniel (Serra), tenta recuperar seu dinheiro e aceita uma aventura sexual com o segundo. Não conseguindo seu intento, Pedro incendeia Othoniel, aproveitando-se de sua bebedeira. Paulo César, encarregado de fazer a cobertura do caso para seu jornal; identifica Othoniel como um dos integrantes da Lira do Delírio e, através dele, chega ao sequestrador Tônico. Este já havia vendido Guri-Guri ao doutor Antonio (Pedro), traficante de crianças para o exterior. Ness, disposta a tudo para reaver o filho, vai morar com Cláudio mas não aguenta suas exigências de submissão total e abandona-o. É novamente carnaval. Ness, embriagada, sai na Lira e, em meio à alegria e violência gerais, sonha com a recuperação de seu filho, salvo à última hora por Paulo César.

A *Morte Transparente*, Carlos Hugo Christensen, 1978, é uma história policial onde Beto (Wagner Montes), um playboy da zona sul do rio, faz um triângulo amoroso com Marlene (Bibi Vogel), e com o homossexual Ramiro (Fernando de Almeida), que Beto e constantemente lhe dá dinheiro. Beto trama a morte do amante de Marlene, afogando-o na piscina. No entanto, após o inquérito policial, Marlene tinha outros planos com outro namorado. Beto, então, põe tudo a perder, inclusive sua liberdade.

Os 3 últimos filmes, de nossa catalogação da década de 70, com referência ao assunto, com roteiro original, são **Chuvas de Verão**, **Na Boca do Mundo** e **Princípio do Prazer**.

**Chuvas de Verão**, Carlos Diegues, 1978, conta a história do viúvo, de 70 anos, Afonso (Jofre Soares) que ao aposentar-se é homenageado por seus colegas de repartição com uma caneta dourada. Quando chega em casa, num subúrbio carioca, encontra uma festa organizada pelos vizinhos: o velho palhaço aposentado Lourenço, o militar reformado Abelardo e sua mulher Helô, mais o filho Paulinho - estudante relapso - e a noiva Virgínia - cinquentona do teatro rebolado - o operário Sanhaço e o malandro Juracy, aos quais se juntam Dodora (Marieta Severo), filha de Afonso, e seu marido Geraldinho (Daniel Filho), vindos da Zona Sul. Na primeira semana de ócio, Afonso é envolvido pelos problemas de Abelardo, que condena o namoro do filho com Virgínia e tenta desmoralizá-la; de Dodora, que acaba descobrindo ser o marido homossexual; e pelo perigo de ter de homiziar um marginal procurado pela polícia, Lacaia, amante de sua empregada Lourdinha, aos quais dá dinheiro para fugirem de sua casa, embora seja antes descoberto e denunciado por Juracy. Ameaçado de prisão ante a vizinhança, Afonso é salvo por Lourenço, que desvia a atenção entregando-se voluntariamente à polícia como sequestrador de uma menina, que violou e assassinou. Tantas emoções liberam em Afonso a coragem de possuir Isaura, solteirona que corteja há longo tempo, abrindo para suas pequenas e conformadas vidas uma perspectiva de grandeza através do amor. No dia seguinte, depois de se despedir de Isaura e Sanhaço que partem para o trabalho, Afonso recebe a visita de dois engenheiros da prefeitura sobre a construção de um viaduto no local onde estão sua casa e as de seus vizinhos.

O tema principal do filme é a solidão e amor na velhice no contexto de uma comunidade suburbana do Rio de Janeiro. A presença do homossexualismo se dá compondo um painel de personagens. A acentuação que ocorre no filme em relação ao homossexualismo, é que reforça um mito suburbano, e até nacional, o fato dele (Geraldinho) morar na Zona Sul, onde se supõe proliferarem os homossexuais.

**Na Boca do Mundo**, Antônio Pitanga, 1978, situa sua história numa pequena cidade do litoral, quando Antônio abandona a profissão de pescador e se emprega num posto de gasolina. Ele namora Terezinha, e conhece, no posto, a rica Clarisse e os dois se envolvem e se apaixonam. Terezinha induz a Antônio explorar Clarisse. Arrepentido, Antônio conta tudo à Clarisse, que fica desiludida. Terezinha, surra Antônio ao saber do fato e convence a ele a voltar para Clarisse. Mas é esta que aparece pedindo para ele voltar. Em casa, ela coloca veneno no seu copo de bebida e depois atea fogo ao seu corpo, se retirando, de carro, da cidade. Na estrada, Terezinha lhe pede carona e as duas juntas seguem viagem.

Apenas na cena final o filme revela que as duas personagens tinham uma ligação e, assim, terminam juntas. Cena que ilustra o cartaz do filme.

Luiz Carlos Lacerda, diretor do curta *O Enfeitiçado*, sobre Lúcio Cardoso, *Mãos Vazias*, último filme de Leila Diniz, e do incensado *Leila Diniz*, contando a vida da própria, e ator (Madame Moustache) de *O Amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Marcados Para Viver*, de Maria do Rosário, conta uma história estranha no seu *Princípio do Prazer*, 1979.

Em meados da década de trinta deste século, na aristocrática cidade de Paraty, quatro irmãos arrendam uma fazenda. A cidade vive num profundo clima de decadência e os irmãos, dois casais, se entregam a uma vida de ócio e relações incestuosas e homossexuais. Otávio (Paulo Villaça), Mário (Carlos Alberto Ricelli), Norma (Odete Lara) e Ana (Ana Maria Miranda) vivem uma existência à parte, isolados das demais pessoas da cidade. Entretanto, um mistério maior cerca a vida dos irmãos e talvez seja a causa do equilíbrio desse estranho relacionamento: a criação de um ser em cativeiro, numa das dependências da fazenda. A chegada de Álvaro (Luiz Antônio Magalhães), um novo empregado, vai desencadear o medo de que o mistério chegue ao conhecimento dos habitantes da cidade. Álvaro apaixona-se por uma das irmãs, Ana, que depois de um rápido envolvimento descarta-o. Ana mantém um romance com um barqueiro da cidade (Nuno Leal Maia), de quem espera ajuda para fugir dali. Por causa do misterioso monstro, um casal é morto na fazenda. Álvaro desvenda o crime o que altera o destino dos quatro irmãos.

\* \* \*

A década de 80 ainda é prolífera em títulos sobre o assunto, preponderantemente até a sua metade. Isto devido ao declínio total da produção cinematográfica brasileira estigmatizada pela derrocada da Embrafilme, que representou o corte jurídico das leis protecionistas ao mercado de exibição da produção cinematográfica: feita no Brasil. É impossível deixar de falar, neste momento, da ação do cineasta engajado Ipojuca Pontes, frente ao órgão administrador de cinema do governo Collor de Melo, que levou à miséria toda a classe cinematográfica, sem exceção, que procurava se formar. A Falta de perspectiva, de Ipojuca Pontes, de um plano interdisciplinar de assuntos, envolvendo os problemas que regorgitavam da classe cinematográfica brasileira é gritante. E esta classe, tão pequena, que não tinha nenhum mecanismo de defesa, nenhuma salvaguarda para reclamar um direito adquirido ao longo de anos, mal teve tempo de se recuperar, pois logo veio a resposta do povo brasileiro ao lograr o *impeachment* do nosso então supremo representante, o presidente, dizendo, como palavra de ordem: "o que o povo põe o povo tira". Em suma, o direito de errar custa muito caro. E a classe cinematográfica sentiu isso no bolso, na pele (mente) e na tela. Emagreceu diante da dieta de filmes. Fragmentou-se, quase sumiu.

A falta de uma perspectiva política cinematográfica futura, baseada em estudos e indicadores, revelou tanto uma classe quanto um governo despreparado para com o "há de vir", em termos de respostas. E isto falando-se em torno da política cinematográfica.

Mas, apesar disso, enquanto os filmes puderam vir à tona, ou seja, emergir do sufoco, 44 títulos, da década de 80, foram catalogados dentro do nosso assunto em discussão.

Percorrendo as linhas de estilos “adotados” na década de 80, entre os porno-eróticos estariam:

A sinopse de *As Intimidades de Analu e Fernanda*, José Miziara, 1980, diz que, sentindo-se abandonada e usada por Gilberto (Ênio Gonçalves), seu marido, Analu (Helena Ramos) devolve-lhe a aliança, rompendo a relação. Resolve, então, ir de carro refugiar-se em Ubatuba. Num bar de estrada, ela conhece Fernanda que lhe oferece sua casa, já que não há vagas nos hotéis da cidade. Daí, nasce uma relação amorosa entre as duas. Tudo corre muito bem, no início; mas depois, Fernanda mostra-se muito ciumenta. Isso provoca uma série de desentendimentos e brigas entre as duas. Gilberto, afinal, consegue localizar Analu em casa de Fernanda. O encontro dos três é muito desagradável. Depois que Gilberto sai, já sabendo de tudo, Analu decide fugir. Aproveita a amdrugada, enquanto Fernanda dorme. Mas esta percebe a fuga e sai de carro em sua perseguição. Chegando em São Paulo, Analu tranca-se em casa para que Fernanda não entre. Não percebe, no entanto, que Gilberto, escondido, destranca a porta. Fernanda entra, armada de canivete. Ameaçada, Analu mata Fernanda. Os vizinhos acordam com o tiro e Analu mente, dizendo-lhes não conhecer aquela mulher, afirmando ser ela uma assaltante. Gilberto, o único a saber da verdade, chantageia Analu, obrigando-a a voltar para ele. Ela aceita, recolocando a aliança no dedo.

Pela sinopse percebe-se que a lésbica que Analu conhece torna-se a figura mais perigosa da trama. Ela persegue, invade a casa de Analu armada de canivete. É como se, de repente, a lésbica Fernanda, se tornasse uma possessiva perigosa e assassina. O filme traça um perfil do homossexualismo, como nas inúmeras pornochanchada, como fator de pessoas altamente desequilibradas. É uma maneira de acrescentar dados falsos e negativos no ideário popular sobre o homossexualismo.

Em, *As Intimidades de Duas Mulheres, Vera e Helena*, Mozael Silveira, 1980, filme paulista, Vera e Helena vão para o Guarujá, a fim de passarem juntas as férias. Ao chegar, encontram Marta, uma ex-amante de Helena, que propõe um passeio a Santos. Vera não vai e, assim, conhece Carlos. Os dois vão passar a tarde juntos. Quando Helena volta, fica enciumada e expulsa Vera de sua casa. Marta, um dia, sugere a Helena que convide Vera e Carlos para um drinque. Na festa, Helena propõe aos dois que tenham uma relação sexual diante dela e de Marta. Mas não suporta a tensão que isso lhe provoca e abandona a casa, voltando para São Paulo. Na capital, ela conhece Marcelo, com quem passa a ter um romance. Algum tempo depois, novamente em Guarujá, Helena recebe a visita de Vera que tinha abandonado Carlos. Ela deseja voltar para a ex-amante. Mas Helena se recusa, explicando que

agora ama Marcelo e que nada mais seria possível entre as duas. Vera vai embora e Marcelo e Helena terminam as férias juntos.

Pornochanchada de enredo corriqueiro onde, mais uma vez, o lesbianismo ou o bissexualismo é utilizado para “esquentar” as cenas de nudismo. No final, conforme a sinopse, tudo volta ao “normal” na vida da personagem Helena, após, logicamente, seu tumultuado caso amoroso com Vera.

O **Império das Taras**, José Adalto Cardoso, 1980, é uma pornochanchada policial envolvendo um violentador assassino de mulheres onde um rapaz é confundido e depois absolvido após a prisão do verdadeiro delinquente. O rapaz então faz um discurso pseudo-moralista no final acusando os corruptos da cidade. A sinopse indica que, uma sequência mostra duas lésbicas que são seviciadas e mortas pelo assassino. Mais um exemplar da pornochanchada que se utiliza do “amor” entre duas mulheres nuas e em duplo para a platéia masculina.

**Tudo Acontece em Copacabana**, Erasto Campos Filho, 1980, sua sinopse indica que é um filme “policial”. Enfoca a trajetória de uma moça do interior, manicure, que ao se mudar, aluga uma vaga em Copacabana, num apartamento onde, além da proprietária, vivem duas garotas e um rapaz homossexual. O noivo da moça, reagindo a sua mudança comportamental, contrata o detetive Kojak e as Panteras para investigar. Descubrem que o apartamento é um local de aliciamento de moças e ponto de drogas. Invadem o local e internam a moça numa clínica de repouso para se recuperar do trauma.

Neste filme, sem comentar o ridículo dos nomes dos detetives, o homossexual está presente no apartamento de aliciamento de moças, apenas para “grifar” o clima prostituto do ambiente que lá existia. Não faria nenhuma diferença se ele não existisse na história. Porém, como o texto é extremamente moralista, o único homem a habitar o tal apartamento é uma bicha. É apenas mais uma forma de indicação pejorativa do homossexualismo: vive em lugares de reputação duvidosa.

Sobre **Mulher Amante**, Wilson Rodrigues, 1982, filme paulista da Boca do Lixo de São Paulo, não encontramos maiores comentários sobre o enredo ou sinopse do filme a não ser a sucinta descrição: “relações homossexuais entre mulheres”.

**Giselle**, Victor de Melo, 1980, Giselle (Alba Valério), depois de anos estudando no exterior, retorna ao Brasil e encontra seu pai, Luccini (Nildo Parente) - um rico criador de cavalos - casado com Aidée (Maria Lucia Dahl). A madastra se apaixona por Giselle. Durante umas férias passadas na fazenda, chega Serginho (Ricardo Farias), filho do primeiro casamento de Aidée. Inicia-se então um jogo de relações amorosas entre Giselle, Serginho, Aidée e Ângelo (Carlo Mossy), o capataz, jogo esse que Luccini finge não perceber. Giselle conhece Ana (Monique Lafond), ex-exilada política, médica que participa de uma organização clandestina. As duas vivem um apaixonado romance, abandona a família e vai viver com Ana, até que esta morre tragicamente. Giselle volta para casa. Ângelo vai para o Rio trabalhar com

Luccini, reiniciando as relações com seus parceiros, onde não existem regras para o prazer. Mas todos acabam fartando-se dessa vida.

Num jantar, onde se comemora a dissolução da família, cada um decide escolher seu próprio caminho: Giselle volta à Europa, Ângelo torna-se gigolô nos Estados Unidos, Serginho faz shows de travesti, Aidée passa a levar uma vida ainda mais desregrada e Luccini assume seu homossexualismo.

Neste filme, um pornô-chic, todo mundo transa com todo mundo. Todos os personagens ou são homossexuais ou passam por uma experiência ou se descobrem homossexuais. Tanto a protagonista, Giselle com sua madastra, seu namorado(o capataz) com o filho de sua madastra e por fim seu próprio pai. A idéia geral que passa o filme é a de que o propósito principal da sua história é o de somente chocar a platéia. Na época de seu lançamento, o público reagia fortemente às cenas de homossexualismo masculino.

**Mulher Objeto**, Sílvio de Abreu, 1981, a personagem principal (Helena Ramos) relata para o seu analista uma experiência homossexual que teve.

**Os Rapazes da Calçada**, Levi Salgado, 1981, conta a história de Luís, um homem de certa idade, homossexual. Em suas andanças pelos locais de prostituição da cidade, ele se envolve ou presencia os atos praticados pelos rapazes que se vendem nas calçadas ou roubam e matam para sobreviver.

Filme pornográfico, com algumas cenas explícitas de rapazes de programa, utilizando-se de "consolos", e seus envolvimento sexuais pelas ruas do RJ e na sua famosa Galeria Alasca. O papel do homossexual Luis é vivido pela atriz Lady Francisco.

**Viagem ao Céu da Boca**, Roberto Mauro, 1981, não tem cópia disponível, só tem os negativos depositados na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro. É uma comédia sádica onde o papel do travesti é feito por Angela Leclery, transformista. Tem argumento e roteiro de José Louzeiro que, pela sinopse, tem uma boa idéia. Narra que, Nilo Barrão (Eduardo Black) rouba um carro da companhia telefônica e assalta a mansão de Mara (Bianca), esposa de um industrial em férias. Ninfomaniaca, ela exige que Nilo a violente mas ele satisfaz apenas parcialmente seus desejos, pois prefere arquitetar violências físicas contra Paula (Angela Leclery), travesti que mora na mesma casa, contando com o auxílio de Mara. A chegada de um recenseador míope interrompe, por instantes, o jogo sadomasoquista. Terezinha, sobrinha adotiva de Mara, ao regressar da escola, é desvirginada, com seu consentimento, por Nilo. Paula transformada repentinamente em feiticeira, resolve se vingar: castra o assaltante que acorda, assustado, numa cadeia. O delegado, neste momento, com risadas sádicas, vem buscá-lo para mais uma sessão habitual de tortura.

**Beijo na Boca**, Paulo Sérgio de Almeida, 1982, é um drama criminal. Celeste (Cláudia Ohana), típica garota de Copacabana e Mário (Mário Gomes), funcionário do Planetário, conhecem-se durante um curso de astronomia: ele mora perto da Cinelândia, mantendo contato com boêmios, travestis e traficantes; ela filha única, vive com o pai, militar, e a mãe,

dona-de-casa. Os dois se envolvem. Ela termina saindo de casa e os dois se entregam a um intenso romance. Ele mergulha no tráfico de drogas, comete crimes e a envolve ao assassinar antigos namorados dela. O caso ganha manchetes de jornais e dois terminam se acusando mutuamente no tribunal. A presença de travesti neste filme é rápida mas bastante pejorativa. Este filme também será analisado adiante.

A história de **Profissão Mulher**, Cláudio Cunha, 1982, filme paulista, gira em torno de uma agência de publicidade e do mundo da moda, com as histórias de Luiza (Simone Carvalho), manequim que disputa com sua empregadora Neuza (Marlene), dona da agência, o amor do oportunista Dias (Mário Cardoso); Nathalia (Patrícia Scalvi), que se entrega ao álcool e à devassidão, desencantada com o desamor que a cerca; Vera (Lady Francisco), solteirona de meia idade dominada pela sobrinha; e Sandra (Wilma Dias), outra estrela das passarelas desiludida.

**Rio Babilônia**, Neville d'Almeida, 1982, é um filme escandaloso classificado como drama. Nele, Marciano (Joel Barcellos), malandro, trambiqueiro, é contatado para ciceronear Mr. Gold (Jardel Filho), contrabandista de ouro que deseja voltar a estabelecer negócios no Rio. Contudo, acaba se envolvendo com Vera (Christiane Torloni), jornalista que deseja colocar o contrabandista atrás das grades, e que convence Marciano a ajudá-la.

O filme tem vários personagens e se passa num Rio de Janeiro devasso. Muitas festas, tráfico de drogas, bichas afetadas dão shows em festas nababescas de gente milionária. Numa das seqüências, o rico contrabandista, Mr. Gold (Jardel Filho), sai de uma destas festas e na rua se envolve com um travesti. No segmento que mostra os dois transando o travesti aparece de nu frontal e o industrial pede para ser o passivo, no que o travesti aceita e diz que cobrará mais caro.

Na composição da cena, na qual o travesti aparece em nu frontal, nota-se a preocupação em chocar o público - embora satisfaça o desejo oculto de muitos. Primeiramente ele, de costas, num plano médio, tira a calcinha abrindo-a pelo lado do quadril, e em seguida vai se virando lentamente para frente mostrando o pênis. Esta cena - e muitas outras - foi cortada quando da exibição do filme na televisão brasileira.

**A Quinta Dimensão do Sexo**, José Mojica Marins, 1983, tem uma interessante recomendação de seu diretor: "um romântico filme para audiência gay", que, conforme indicações críticas, só acontece nos últimos minutos do filme. A sua sinopse conta que dois estudantes de química após serem ridicularizados pela professora pelo rumor de suas impotências sexuais desenvolvem uma fórmula que os tornam maníacos sexuais. E estupram uma mulher a cada dia. Até que uma delas morre. Na continuação, os dois descobrem que só conseguem ter prazer sexual quando juntos. Resolvem então fazer amor entre si. Cassados pela polícia, os amantes terminam morrendo quando seu carro cai num precipício.

**Espelho de Carne**, Antonio Carlos Fontoura, 1984, é classificado como comédia dramática de costumes. Quarto longa-metragem do cineasta de **A Rainha Diaba**. Suas cenas

são ousadas e contam que, no isolamento de um condomínio da Barra tornam-se mais evidentes os vácuos de afetividade e de uma relação produtiva com a vida. O fantasma da solidão acossa mais as mulheres: Helena (Hileana Menezes), adorno doméstico do marido; Leila (Maria Zilda Bethlem), a viúva divorciada; e Ana (Joana fomm), temerosa da velhice não distante e para quem o marido (Daniel Filho) é apenas uma longínqua máscara de prazeres sonhados. Um espelho art decó, que pertencia ao Palácio dos Prazeres é arrematado em leilão pelo marido de Helena. Esta, não encontrando lugar para o presente, deixa-o encostado no quarto. Sem que as pessoas percebam o espelho deflagra ou desperta desejos inconscientes e conflitantes, vaidades, fantasias. Todos tem o comportamento alterado, já que, sobre influência do espelho, ficam suspensas as regras de comportamento. Um erotismo refinado, com toques de suspense e um clima inquietante, fetichista, ligeiramente claustrofóbico, indicam esta versão de peça não encenada de Vicente Pereira.

Este filme apresenta cenas de lesbianismo declarado das personagens e homossexualismo masculino enrustido. O ato destes, acontece após uma suposta aposta num jogo de cartas, entre os maridos de Helena e de Ana. Os dois tem uma longa discussão sobre homossexualismo e depois, no jogo de cartas, apostam: "quem perder vira". Ou seja, quando o marido de Helena perde, termina na cama servindo de passivo na relação com o marido de Ana.

**Eu Te Amo**, Arnaldo Jabor, 1980, é um filme intensamente erótico. Nele, Paulo (Paulo César Pereio), um industrial às voltas com o processo de falência de sua empresa, vive recolhido em seu apartamento fantástico. Está terminando um caso de amor com Bárbara (Vera Fisher). Telefona para Maria (Sônia Braga), uma mulher que conheceu e disse ser prostituta. Ela vem em seu encontro, mas, por sua vez, está tentando esquecer Ulisses (Tarcísio Meira), aviador casado. Se envolvem. Pela manhã Paulo sai deixando Maria e dinheiro sobre a mesa. Quando volta ela ainda está lá. Abrem o jogo e após confissões e acusações acabam se separando. Paulo, desesperado, vaga por Ipanema e tem uma aventura com um travesti, antes de aceitar o fato de que está amando novamente. Essa descoberta é marcada por uma explosão de alegria entre os dois: cumprindo um ritual de amor, Paulo e Maria cantam e dançam na rua molhada de chuva, no meio da noite. Neste filme, os papeis dos travesti, que Paulo se relaciona na noite, são vividos pelas atrizes Vera Abelha e Regina Casé.

Os filmes baseados em textos literários, peças e romances, repetem o fato das décadas anteriores de apresentarem personagens homossexuais mais discussivos e elaborados.

**Ariella**, John Herbert, 1980, baseado no romance "A Paranóia", de Cassandra Rios, famosa escritora brasileira dedicada ao tema lesbianismo, mostra o drama da bela jovem Ariella (Nicolle Puzzi) que descobre um segredo do passado: é órfã desde a infância e um

casal de tios, interessados tão-somente na sua herança, resolveu adotá-la como filha. Se vingando usando seu corpo como arma. Seduz os dois supostos irmãos, a noiva (Christiane Torloni) de um deles e, finalmente, o suposto pai. Conscientes de que a farsa terminou, seus parentes se retiram, deixando Ariella em completa solidão.

O **Beijo no Asfalto**, Bruno Barreto, 1980, segunda versão baseada na famosa peça de Nelson Rodrigues, tem roteiro de Doc Comparato. Sua história conta que, um homem é atropelado por um ônibus na rua e cai no asfalto. Arandir, que a tudo assiste, corre para acudir, debruça-se e lhe dá um beijo na boca. Seu gesto é logo interpretado por um repórter da imprensa sensacionalista, Amado Pinheiro, como manifestação de homossexualismo e o beijo vira manchete de jornal. Arandir, revoltado, pois sua atitude fora apenas de solidariedade humana, perde o emprego, é acusado pelo sogro Aprígio, que tenta convencer a filha de que seu casamento é uma farsa. Aprígio, que sempre rejeitou o genro, tem agora a oportunidade de expulsá-lo da vida da filha. Somente Dália, a cunhada apaixonada por Arandir, acredita em sua verdade. O noticiário é alimentado pelo repórter Amado, cuja estreita ligação com o delegado Cunha leva o caso à esfera policial - forjam a versão de que Arandir e o morto já se conheciam e, inclusive, eram amantes. Arandir é obrigado a fugir da polícia que cerca a casa e interroga sua mulher. No hotel, enquanto aguarda a chegada da esposa, é surpreendido pela chegada da cunhada, que confessa amor e lealdade por ele, e em seguida, pela do sogro, que, desesperado, provoca o trágico desfecho do filme: ele sim, Aprígio, sempre fora apaixonado pelo genro e por isso tentara impedir o casamento da filha. Arandir foge mas o tiro do sogro o alcança no asfalto. No chão, recebe dele o mortal beijo na boca.

**Pixote, A Lei do Mais Fraco**, Hector Babenco, 1980, aborda a vida de menores abandonados. Dito, Lilica (adolescente homossexual), Chico e Pixote - este de apenas dez anos - vivem a dura realidade do menor carente num reformatório em São Paulo, junto a outros garotos abandonados como eles, sendo que alguns já com passado criminal. Revoltados com a violência e as injustiças dos administradores da instituição, os quatro resolvem fugir. Lá fora, conhecem um traficante que os utiliza como portadores de drogas para o Rio de Janeiro, para onde vão clandestinamente num trem de carga. Inexperientes, são trapaceados; Chico morre e Pixote (Fernando Ramos da Silva) comete seu primeiro assassinato. Sem droga e sem dinheiro, eles voltam para São Paulo. Encontram Sueli (Marília Pera), uma prostituta, com a qual negociam um acordo: ela atrai fregueses e eles os assaltam. Dessa maneira, vivem dias perigosos e alegres. Lilica vai embora, Dito morre num acidente provocado por Pixote. Sozinho com Sueli, o garoto encontra nela um tipo de amor que nunca conhecera antes. Mas isso também não dura. Rejeitado, ele sai armado para enfrentar a cidade grande.

A personagem homossexual é um rapaz prestes a completar 18 anos apelidado de Lilica. A certa altura do filme, conversando com Pixote, ela indaga: "O que uma bicha pode esperar

da vida?”. Diante da falta de perspectiva que vê na sua frente como garoto de rua, que, entre outros problemas ao passar para a maioridade, terá o de encontrar relacionamento amoroso. Seu gestual é feminino o que destaca a personagem dos demais companheiros. Tem um relacionamento com um traficante de drogas (Tony Tornado) que se utiliza dos garotos em seu ramo de trabalho. Um filme humanista que toca fundo nos problemas sociais e emocionais dos garotos abandonados a própria sorte nas ruas.

**Álbum de Família**, Braz Chediak, 1981, é baseado em peça homônima de Nelson Rodrigues. É uma história de amor e taras que mostra a desintegração de uma família burguesa. A sinopse do folheto de divulgação do filme diz que, Jonas (Rubens Corrêa), o pai, tem fixação sexual em Glória (Lucélia Santos), sua filha. E para que essa fixação não se consuma, Jonas precisa possuir uma menina por dia - todas da mesma idade de sua filha. Guilherme (Marcus Alvisi), filho de Jonas, também ama Glória e para fugir desse amor entra para um seminário, quando a família decide mandar Glória para um colégio interno. Dona Senhorinha (Dina Sfat), a mãe, teve um amante, com quem Jonas a surpreende. E, a partir daquele momento, o marido começa a agredí-la diariamente, o que provoca a ira do filho mais velho, Edmundo, que é apaixonado pela mãe. O filho mais novo do casal é louco. Nonô vive no mato, nu, como um animal.

Ruth (Vanda Lacerda), irmã mais velha de Dona Senhorinha, é uma constante ameaça a tudo. É ela quem traz as meninas para as relações de Jonas, num desafio perene à irmã. Este é o universo de uma família que começou a apodrecer. Edmundo (Carlos Gregório) se casa, mas o casamento não se consuma e sua mulher, Heloísa (Adriana Figueiredo), se desvirgina com um castiçal.

Glória é apanhada em flagrante tendo uma relação sexual com Tereza (Alba Valéria), outra menina interna, e é expulsa do colégio. Jonas se desespera. Guilherme foge do seminário e vem se encontrar com a irmã.

Edmundo abandona a mulher e volta. Tenta uma relação sexual com a mãe, mas, quando esta diz que só sentiu prazer com o amante ele a espanca e se mata. Guilherme propõe viver com Glória, fugir para bem longe, onde ninguém os conheça. Glória, no entanto, revela que só ama o pai. Guilherme mata Glória e se castra, morrendo também. Ruth abandona então a família e entra para um bordel. Durante o velório dos filhos, Jonas pede a Dona Senhorinha que o mate, pois, já que Glória está morta, nada mais o interessa. Antes, porém, de matar o marido, ela revela que o amante, o único homem com quem sentiu prazer, era Nonô (Gustavo José), o filho louco. Que só amou e só ama Nonô. Dona Senhorinha mata Jonas e parte para viver com o filho, numa relação de amor, sexo e loucura.

**Ao Sul do Meu Corpo**, Paulo Cesar Saraceni, 1981, baseado no conto “Duas Vezes com Helena”, de Paulo Emilio Salles Gomes. Conta a história de uma dúbia amizade e o envolvimento, durante 30 anos, entre um professor e um aluno, ambos de comportamento heterossexual. O filme insinua uma relação homossexual, não resolvida e complicadíssima.

Numa escola paulista dos anos 30, o Professor Alberto (Paulo César Pereio), inicia uma grande amizade com um de seus alunos, o jovem Polidor (Nuno Leal Maia). Polidor, por influência do Professor, vai estudar em Paris. Volta ao Brasil durante o agravamento da segunda guerra. Alberto induz Polidor, sem ele saber, a engravidar a sua esposa, Helena (Ana Maria Nascimento e Silva), durante sua ausência propositada. Querendo assim eternizar a amizade dos dois. Polidor vai embora e só retorna 30 anos depois. Alberto conta-lhe, então, a verdade. Mas o filho já está morto, assassinado durante a repressão militar. Este filme será analisado detalhadamente no capítulo seguinte.

**Engraçadinha**, Haroldo Marinho Barbosa, 1981, é um drama. Adaptação para o cinema do folhetim de Nelson Rodrigues (virou uma bela mini-série da Rede Globo de Televisão apresentada em maio de 1995) sobre uma bela jovem amoral. Lucélia Santos é a trágica Engraçadinha, na versão cinematográfica, um tanto alegórica, e baseia-se na primeira parte do folhetim "Asfalto Selvagem", de Nelson Rodrigues. Conta o envolvimento de Engraçadinha com seu suposto primo, na realidade irmão (Luis Fernando Guimarães), que está noivo de Leticia (Nídia de Paula), sua prima. Esta, por sua vez, é apaixonada por Engraçadinha desde criança, tenta envolvê-la e é recusada a vida inteira.

O filme visto hoje, ao lado da mini-série realizada pela Globo, com o mesmo título, é algo amorfo, teatral e de interpretação impostada. Mesmo a cena onde Leticia tenta seduzir Engraçadinha em seu quarto é desenvolvida sem nenhuma emoção, tanto da parte da direção quanto da das atrizes. O filme se apoia rigidamente no texto, que o diz teatralmente.

Em **Sargento Getúlio**, Hermano Pena, 1983, um policial (Lima Duarte) é encarregado de transportar um preso político (Orlando Vieira) até outra prisão. No percurso faz o preso sofrer as mais insuportáveis torturas físicas e mentais. Instala-se um clima sádico e descabido.

Este filme não tem nenhuma cena de homossexualismo. No entanto, a personagem principal, toda vez que quer se referir a algo fraco, covarde, fujão, recorre a corruptelas referentes ao assunto. Por outro lado, o sadismo crescente na aplicação de torturas ao preso revela um prazer perturbador do policial em aplicá-las a um homem.

**Memórias do Cárcere**, Nelson Pereira dos Santos, 1984, baseado no livro de memórias do escritor Graciliano Ramos, conta que, em novembro de 1935, militares filiados à Aliança Nacional Libertadora revoltaram-se contra o Governo de Getúlio Vargas. A rebelião, facilmente sufocada pelo exército, provocou a aplicação de medidas constitucionais de defesa da ordem política e social que suspendiam as garantias das liberdades individuais de todos brasileiros. Graciliano Ramos, um dos mestres da moderna literatura brasileira, deixou desse episódio o testemunho, no livro "Memórias do Cárcere", no qual se inspira o filme de Nelson Pereira dos Santos.

O filme narra os diversos estágios da prisão de Graciliano (Carlos Vereza), do quartel em Recife, sua viagem, num navio, junto com 600 presos, para a prisão do Rio, sua

cavalescência, a ação da esposa, Heloisa (Glória Pires), lançando seu livro "Angústia", sua transferência para uma colônia penal, que diferente da prisão anterior, onde tinha como companheiros militantes comunistas, operários e intelectuais, tem agora presos comuns. A solidariedade que encontra dos presos enquanto escreve suas memórias até a sua saída definitiva da prisão.

As cenas de homossexualismo que aparecem no filme se referem ao relacionamento entre dois presos. Mais intensamente durante um coito anal. Sobre esta cena, no verso do Certificado de Censura do filme encontra-se a seguinte recomendação:

"Este corte deverá acompanhar obrigatoriamente o certificado n.472/84-CSC, referente ao filme Memórias do Cárcere:

- 1) intensificar a penumbra na cena da relação física homossexual entre os dois presos.
- 2) Corte sonoro: suprimir as palavras proferidas durante a mesma." (Brasília, 28.6.84- Léa Fiuza Villaça-Secretária Executiva-CSC).

O *Beijo da Mulher Aranha*, Hector Babenco, 1985, baseado no *best-seller* de Manuel Puig, conta que num presídio de um país latino-americano não identificado, dois prisioneiros ensaiam uma difícil convivência numa mesma cela. Um deles, Molina (William Hurt), é um homossexual condenado por corrupção de menores. O outro, Valentin, (Raul Júlia), é um militante político, torturado quase que diariamente pelas autoridades que desejam obter informações sobre suas atividades subversivas - são duas personalidades diferentes entre si, cujo único ponto em comum é o de representarem, cada um a seu modo, uma ameaça ao Estado. Este filme estará sendo analisado nos capítulos seguintes.

*Ópera do Malandro*, Ruy Guerra, 1985, é um drama musical baseado em peça de Chico Buarque de Holanda. Se passa nos arredores do cais do porto do Rio de Janeiro do início da década de 40, etraz a história do malandro Max e de seu envolvimento com a periferia, principalmente com os personagens que trabalham no Cabaré Hamburgo, entre eles, Geny, homossexual, dançarino e apresentador de shows que é apaixonado por Max (Edson Celulari), o malandro. É extremamente afetado o gestual do ator que encarna a personagem, sobretudo na sequência de seu assassinato por Tigrão (Ney Latorraca). Este filme será analisado detalhadamente no capítulo seguinte.

A sinopse de *Barrela*, Marco Antônio Cury, 1989, conta que, depois de preso, um rapaz (Marcos Winter) é jogado numa cela, misturando-se a elementos do mais baixo escalão social. Inexperiente e indefeso, o jovem é provocado pelos violentos marginais, que, questionando sua virilidade, procuram seduzí-lo. É assim que se estabelece um terrível jogo de sobrevivência.

Baseada em fatos verídicos, ocorridos numa cadeia de Santos, esta peça de Plínio Marcos, levada ao cinema em regime de cooperativa, procura mostrar a dura realidade vivida

por seis prisioneiros condenados a longas penas e mantidos numa mesma cela de uma pequena cadeia.<sup>10</sup>

Alguns filmes dramáticos, com roteiros originais, traziam preocupações humanísticas na discussão do tema homossexualismo, dentro do meio social. Um deles, **Maldita Coincidência**, Sérgio Bianchi, 1980, trazia uma variedade de personagens. Sua sinopse descreve que, num castelo abandonado, no centro de São Paulo, um grupo de 22 pessoas convive de forma alucinada com uma enorme quantidade de lixo e sem qualquer vínculo com a vida municipal - eis a trama central do filme, cuja ação se passa em 1973. São representantes da classe média, radicais ecológicos, hippies, transeuntes, traficantes, cartomantes, que demonstram a perplexidade da juventude na década de 70, em uma discussão que envolve suas aspirações, suas relações sexuais, profissionais e afetivas e suas ideologias políticas. Em maio ao lixo, esses personagens que, coincidentemente são também os vinte e dois arcanos maiores do tarot, recebem uma carta ordenando a retirada da sujeira. Para que a situação se resolva, é convocada uma reunião na qual se questiona a ação a ser feita, a preservação da ecologia ou a preservação do lixo. 19 personagens se vestem festivamente para o evento, dois discutem violentamente qual atitude deverá ser tomada e o vigésimo segundo explode tudo<sup>11</sup>.

**Sofia e Anita, Deliciosamente Impuras**, Carlos Alberto de Almeida, 1980, produção carioca, descreve em sua sinopse uma interessante história com final melodramático. O mais

<sup>10</sup> **Barrela**, o filme, certamente não tem o mesmo impacto que "Barrela", a peça, teve ao ser escrita por Plínio Marcos, em 1958, ou ao ser encenada 20 anos depois. O crescimento e banalização da violência tornam menos escandalosa a história de um rapaz de classe média (Marcos Winter) que passa uma noite na cadeia com seis presidiários: Bereco, Portuga, Tirica, Fumaça, Louro e Bahia. Habilmente, o diretor Marco Antonio Cury escapou da armadilha de chocar a qualquer preço o espectador. Preferiu ser mais fiel ao espírito que à letra do texto de Plínio, explorando o lado humano de homens submetidos a uma situação sub-humana.

É um filme tecnicamente satisfatório, que peca nos detalhes: é excessiva a pontuação inicial com a sequência de Marcos Winter no camburão; a cela parece muito grande para o padrão carcerário brasileiro; e a absoluta ausência de sangue numa cena mais violenta a torna inverossímil. Mas Cury fez uma adaptação digna do texto de Plínio Marcos, se é que é possível falar em dignidade numa obra que tematiza justamente, com cruza e falta de modos, a vida dos excluídos pela sociedade. (Luciano Trigo, "Sem o Impacto do Texto Original", em *O Globo*, Segundo Caderno, p. 8, 16.09.94).

<sup>11</sup> **Apreciação crítica:** "Maldita Coincidência é uma meditação emocionada em torno de uma experiência de vida de determinada juventude nos anos 70, no Brasil e fora dele. Viveu-se um sonho utópico: vida comunitária, novas formas de relacionamento individual, vida à margem do sistema capitalista de produção, ecologia, drogas. Maldita Coincidência é uma meditação desencantada em torno de uma utopia que se foi, não deu certo. O filme é uma anti-utopia: não deu certo, mas do sonho sobram vestígios maravilhosos, pedaços, fragmentos. O filme é de uma tristeza e de uma solidão cruel diante do que não se realizou, e ao mesmo tempo se maravilha diante dos escombros da utopia que por vezes atingem uma beleza deslumbrante.

"Talvez os mais belos momentos sejam as sequências do loiro drogado, Jacques Suchodolski: as suas relações com Galizia, com Sérgio Mamberti, o momento em que se traveste e se maquia, a viagem. Talvez sejam também estes os mais cruéis: não se comunica, não fala, não reage. Fechando-se dentro de sua beleza. E uma personagem lhe diz: não há lugar para você na história (...)" (Texto de Jean Claude Bernardet, "Maldita Coincidência, eles não usam black-tie", s/d, arq. da Cinemateca do MAM, RJ).

forte é fato das personagens não negarem os seus sentimentos homossexuais, trazendo um final surpreendente.

A sua sinopse diz que, Sofia (Sandra Kandy), manequim profissional do estúdio de Lola - com quem mantém uma relação homossexual - sai de férias e vai para a fazenda de seus tios. Lá, reencontra Anita (Sônia Rubene), sua prima. As duas sentem-se fortemente atraídas uma pela outra, iniciando um caso amoroso, apesar do noivado de Anita com Maurício, um veterinário bem-conceituado. Quando Maurício descobre a relação das duas, antecipa a data do casamento com receio de perder Anita. No entanto, o sentimento que une as duas mulheres torna-se cada vez mais forte. Sofia promete ficar com Anita até o dia do seu casamento. Nesse dia, Sofia é obrigada, numa urgência, a voltar para o Rio, por causa de um desfile importante para a sua carreira. Elas se despedem, chorando, e Sofia toma o carro enquanto Anita vai para a igreja com os pais. Na hora do sim, ela abandona o altar e corre para o carro de Sofia. As duas partem de volta ao Rio, Anita ainda vestida de noiva. Na estrada, o carro se choca com um caminhão e as duas morrem no desastre. No enterro de Anita, Maurício é abordado por um rapaz e, surpreendentemente, parece aceitar suas propostas.

**Asa Branca, Um Sonho Brasileiro**, Djalma Limongi Batista, 1982, conta a ascensão do menino Asa Branca (Edson Celulari), da adolescência numa cidade do interior paulista a glória de integrar a seleção tri-campeã do mundo é o enredo central do filme, primeiro longa-metragem de Djalma Limongi Batista.

Morando com a família em Mariana do Sul, Asa Branca, joga futebol no time da cidade e, revelando de imediato seu talento, consegue contrato para jogar num grande clube da capital. Deixa para trás a praça, os amigos, os bailes e as paqueras. Enfim, todos os elementos de um típico rapaz interiorano e vai para São Paulo, onde vive os problemas característicos de uma grande cidade: solidão, violência, jogo do poder. É marginalizado pelos colegas da pensão onde mora, é encostado pela direção do clube, briga com os companheiros de time, juizes, cartolas e jornalistas. Sua chance surge quando encontra um publicitário, Isaías (Walmor Chagas), que se torna seu amigo, com ele se envolve afetivamente e o ajuda através de conhecimentos com a diretoria do clube. Seu talento é finalmente reconhecido. Asa é um verdadeiro sucesso, no campo e nas festas, conquista as mulheres que quer, assina contratos milionários. Torna-se ídolo cuja consagração tem lugar no Maracanã e, em última instância, na conquista da Copa do Mundo. **Asa Branca**, o filme, é sobretudo, a história da realização de um sonho.

**Amor Maldito**, Adélia Sampaio, 1983, trata da ligação íntima entre duas mulheres, uma das quais (Wilma Dias), ex-miss do subúrbio, acaba por suicidar-se depois de abandonada por um jornalista que a engravidou. Considerada culpada, a amiga sobrevivente (Monique Lafond) é levada aos tribunais e sofre com os ataques e incompreensões de familiares e da sociedade a respeito do assunto. História baseada em fatos reais ocorridos no RJ.

Este filme dá um tratamento humanístico ao tema homossexualismo, expondo os sentimentos das mulheres envolvidas. Por outro lado, apresenta, de maneira agressiva as reações e pensamentos preconceituosos, tanto de familiares como das demais pessoas da sociedade, a respeito do lesbianismo.

**Janete**, Francisco Botelho, 1983, conforme sua sinopse, diz que, Janete (Nice Marinelli) é uma garota de 19 anos, prostituta eventual, que sobrevive à margem da sociedade. Presas em um assalto é mantida no presídio feminino onde se envolve com a responsável pelas presas. Em uma saída conhece aquele que se tornará seu “príncipe encantado” - um trapezista. Agora, mais do que nunca, Janete resolve escapar da prisão para seguir o circo. Depois de uma tentativa fracassada, Janete consegue fugir, mas não consegue que sua história se concretize. Uma vez mais é presa, mas sua fantasia é muito forte e não se sabe o que pode acontecer.

**Além da Paixão**, Bruno Barreto, 1984, conta o drama de uma mulher casada em crise existencial. Fernanda (Regina Duarte) e Roberto (Flávio Galvão), casal de classe média-alta paulista, com dois filhos, Bia e Pedro, vivem felizes. Ela é arquiteta e ele advogado. A família se prepara para o Natal. É quando, no caminho de casa, atropela um rapaz, Miguel (Paulo Castelli) que sobrevive trabalhando nem show de travestis no Café Concerto “La Bombonière”. Um perfeito virador. Ela termina tendo uma aventura sem precedentes com o rapaz que vive com Bombom (Patrício Bisso), travesti de trinta e poucos anos que está muito feliz por ter recebido convite para atuar em Paris, para onde segue deixando, Fernanda e Miguel livres para a aventura que se sucede..

A presença de Bombom, transformista vivida por Patrício Bisso, apresenta um personagem gay extremamente feminilizado, que se comporta como uma mulher. Este é mais um filme que comporta um dos estereótipos marcantes na composição do personagem gay: “vai para Paris fazer show”.

**Aqueles Dois**, Sérgio Amon, 1984, filme gaúcho, baseado no conto homônimo de Caio Fernando Abreu, discute corajosamente o homossexualismo, conforme nos informa a sua sinopse. É uma história de amizade entre dois homens. Talvez um pouco mais que isso, de identificação, de espontaneidade, da cumplicidade que surge entre duas pessoas extremamente solitárias.

Raul (Pedro Wayne) é extrovertido e brincalhão. Vem de um casamento frustrado e passa o tempo ouvindo e tocando melancólicos boleros no pequeno apartamento que divide com um canário de estimação chamado Carlos Gardel.

Saul (Beto Ruas) é tímido. De espírito crítico e amargo. Vem de um noivado tão interminável que um dia terminara. Também de uma recente tentativa de suicídio. Saul sempre desenha figuras sombrias, solitárias, que lhe fazem companhia no quarto de pensão onde mora.

Raul e Saul se conhecem no primeiro dia de trabalho em uma repartição pública. Duas pessoas simples, sensíveis, que, cada um a seu tempo, cada um a seu modo, não tardam a

perceber a frieza de seus colegas e do ambiente onde trabalham. Talvez por isso, por serem humanos e precisarem de calor, nada mais resta àqueles dois a não ser se encontrarem, se envolverem, se misturarem. E é o que acontece, tão lentamente que eles mesmos mal chegam a perceber.

Mas seus colegas percebem. Percebem até mais do que existe. Por malícia, por preconceito, por frustração. Raul e Saul são vítimas da uma armadilha e talvez ainda nem saibam o que sentem. Não importa. Agora são donos dos próprios destinos e podem ser felizes. Se quiserem.

**Bete Balanço**, Lael Rodrigues, 1984, é um filme musical. Bete Balanço (Débora Bloch) é jovem, liberada. Aprovada no vestibular resolve abandonar sua cidade do interior de Minas Gerais para tentar no Rio a carreira de cantora de Rock. Tudo o que experimenta então é a inevitável sucessão de coisas boas e más: a redescoberta de Paulinho (Diogo Vilela), um colega de Governador Valadares; a violência urbana; a chance como modelo; o carinho da desconhecida Bia (Maria Zilda); a decepção com o dono da gravadora; um novo namorado, Rodrigo (Lauro Corona); e a batalha constante pela música. Uma trajetória alegre e desreprimida no dia-a-dia de quem persegue um sonho, uma função na vida.

Bete Balanço (Débora Bloch) tem um envolvimento amoroso e sexual com a personagem vivida por Maria Zilda. A cena da transa foi inicialmente censurada e cortada pela Censura Federal quando de seu lançamento.

**Anjos da Noite**, Wilson Barros, 1986, é um grande painel da noite paulistana através das encruzilhadas de 12 personagens (artistas, boêmios, homossexuais, marginais,), todos envolvidos, de alguma maneira, em dois crimes que não são nunca solucionados. A ação se passa numa única noite, durante a qual a vivência desses personagens tem como pano de fundo a alternância de cinema, teatro e vídeo como linguagem de sua expressão.

O personagem vivido por Marco Nanini contrata os serviços sexuais, vez por outra, do garoto de programa vivido por Guilherme Leme, que por sua vez também transa, por dinheiro, com a personagem vivida por Marília Pera. Noutra das histórias do filme, Chiquinho Brandão interpreta um transformista<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Crítica: "Anjos da Noite" (Brasil, 1986), de Wilson Barros, foi uma das grandes surpresas da boa safra de cinema nacional da segunda metade da década passada. No filme, um elenco de bambas atravessa a noite de São Paulo e passeia por vários gêneros numa esperta mistura costurada por narrativa precisa e ousada. Cinema brasileiro de primeira, que a Bandeirantes exhibe hoje (Televisão, exibição dis 15.9.94, em reprise).

A história é daquelas que não dá para contar. Marília Pera é uma atriz famosa; Marco Nanini, um bacana que acabou de chegar do estrangeiro; Guilherme Leme, um prostituto; Antônio Fagundes, um diretor de teatro; Chiquinho Brandão, um bandido. Estes e outros personagens vivem pequenas histórias numa movimentadíssima noite paulista. Tramas que vão se entrelaçando numa engenhosa aventura urbana **noir**.

Wilson Barros dá um show num filme de estréia quase perfeito. Comédia, drama, crime e romance se sucedem na narrativa ágil e bem amarrada. O diretor se mostra um exímio artesão do corte e costura cinematográficos encaixando cenas num ritmo exato e usando teatro, vídeo e outras espertezas referenciais na elaborada arquitetura de sua história. Infelizmente, depois de um filme notívago, clínico, acridoce e desesperado, Wilson Barros estraga tudo apelando para uma manhã ensolarada na qual acontece um final lindinho e moralizante, de lasciar o cano. O espectador não perde nada se desligar a TV assim que o sol nascer na tela. (Rogério Durst, O Globo, Segundo Caderno, p.8, 15.9.94).

Em **Eu Sei Que Vou Te Amar**, Arnaldo Jabor, 1986, baseando-se em sua sinopse crítica da produtora do filme, existem duas ações simultâneas em **Eu Sei Que Vou Te Amar**. Uma poderíamos chamar de ação real e a outra de ação imaginária. A ação real é a história de um casal (Fernanda Torres e Thales Pan Chacon), que se uniu muito jovem, teve um filho e se separou dois anos depois. Só que esta situação primeira antecede o início do filme. Quando o filme começa, eles já se separaram, não se vêem há três meses e marcaram um encontro para conversar. Iniciam um longa conversação sobre o amor dos dois até que se instaura a segunda ação do filme, a imaginária, que é aquela de procurar o sentido que está atrás das palavras. Que ação imaginária existe por trás da ação real? O que foi verdade no passado ou o que foi apenas imaginação. Destas novas percepções, as personagens chegam a sua identidade sexual de homem e de mulher, sem personalidade, mas com novas descobertas. **Eu sei que vou te amar** não é um filme realista e tem que ser lido e visto como um mergulho psicanalítico no mistério da gente. Não procurem verossimilhança, nem causas.

Neste filme, como em **Eu Te Amo**, do mesmo diretor, o personagem principal revela a sua ex-mulher que transou com um travesti.

**Vera**, Sérgio Toledo, 1986, produção paulista, é um filme de ficção que conta a luta de uma menina (Ana Beatriz Nogueira) para encontrar seu lugar num mundo cada vez mais complexo e hostil. Órfã, ela passa a adolescência internada em uma instituição para menores. Aí, limitada a um meio ambiente que cerceia a expressão e o crescimento afetivo, e sendo dona de uma sensibilidade extremamente aguçada, começa a assumir uma personalidade masculinizada e a se impor às outras meninas. Quando completa 18 anos, deixa o orfanato e conhece um professor, representado por Raul Cortez. Por influência dele, obtém um emprego em um moderno centro de pesquisas, aonde conhece Clara (Aida Leiner), uma jovem que tem um filho de 4 anos e que é solteira por opção. As duas ficam amigas, e pouco a pouco, este relacionamento vai tornando-se mais íntimo. Então, Vera começa a radicalizar seu comportamento, tentando convencer a Clara, e a si mesma de que é homem, vestindo-se e atuando como tal. No entanto, ao contrário do que ocorrera no internato, ela não consegue se impor nem à amiga, nem aos demais colegas de trabalho e logo os conflitos começam a se precipitar. Acuada, solitária, Vera se vê cara a cara com seu dilema: uma personalidade masculina em um corpo de mulher.

**Vera** é um filme dramático e poético. A questão homossexual tem aqui um espaço maior para reflexão e compreensão de certos modos comportamentais homossexuais e presentes na personagem principal. Pois, restringida a um meio pobre e opressor de um reformatório, tem que se utilizar de defesas, até agressivas, para se impor no meio que transita. E mais tarde, lá fora, vai se deparar com ela mesma, com o comportamento que adquiriu para se defender do mundo como homossexual e encontrar incompreensão por parte das pessoas com quem tenta se comunicar.

**Romance**, Sérgio Bianchi, 1986/87, produção paulista, tem argumento do diretor e Eduardo Albuquerque e seu roteiro elaborado por significantes nomes do cinema e da

literatura nacional, Fernando Coni Campos, Mario Carneiro, Caio Fernando de Abreu, Cristina Santeiro, Susana Semedo e Cláudia Maradei.

Baseando-se em textos de divulgação o resumo do filme seria: Antônio César (Rodrigo Santiago), é um intelectual de esquerda. Unindo uma formação cultural sofisticada - proveniente de sua formação burguesa - a uma personalidade carismática, ele conseguiu notoriedade pública. Ao mesmo tempo em que se empenha em afrontar o poder com denúncias bombásticas, incorpora a sexualidade ao discurso político. É o retrato do revolucionário pleno. Seu individualismo radical, no entanto, o aproxima do patético. Quando o filme começa, Antônio César está morto.

As circunstâncias de sua morte sugerem um argumento policial. Antonio César alardeava que tinha um livro em preparo onde denunciava uma negociata internacional envolvendo uma empresa de agrotóxicos e personalidades políticas. Vítima de um inexplicável acidente, ele não termina o livro e tudo o que já estava supostamente escrito desaparece.

A morte de Antônio César repercute em três pessoas distintas de modo diferentes. Regina (Imara Reis), uma jornalista segue exatamente o roteiro policial, e vai em busca de informações que desvendem a trama e possibilitem que a denúncia de Antônio César se concretize. Ela é contaminada pelo vírus político do protagonista. Regina chega muito perto da "verdade" e se vê ameaçada. Por outro lado, sua obstinação não é pela "causa" de Antônio César, mas por um aspecto de seu discurso, que a leva para um vazio existencial. Regina termina cooptada pelos possíveis assassinos de Antônio César.

Fernanda (Isa Kopelman) era companheira de Antônio César, e outra vítima do poder de seu discurso, mais precisamente, do discurso sobre o liberalismo comportamental e a igualdade anárquica. Com a morte do companheiro, ela tenta incorporar o discurso à existência, mas vai perdendo todos seus referencias e mergulha da angústia para o suicídio.

André (Hugo Della Santa), homossexual, morava com Antônio César na ocasião da morte. Ele também paga seu tributo à ideologia do falecido: a liberação sexual. Porém, essa liberação é vetada a André, que se vê contaminado e impossibilitado de transar. Seu refúgio é a masturbação que acaba o levando a um abismo existencial e a uma espécie de suicídio moral: André, vencido pelo desejo, busca um ponto de prostituição masculina.

As aparições de Antônio César são quase sempre intermediadas por um aparelho de videotape ou a projeção de um filme dentro do filme. Nessas circunstâncias, ele está sempre falando, revelando seu prazer pelo verbo, pela realidade da linguagem. É assim que Regina, a jornalista, vai resgatando os seus resíduos. Fernanda e André trazem esses resíduos em suas próprias existências. Os percursos dos três personagens são simultâneos, independentes, mas irremediavelmente interligados. O fim de tudo se define metaforicamente pela idéia de suicídio<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Críticas: \*Amir Labaki, Folha de SP, 28.4.88: "(...) o homossexual André (Hugo Della Santa, bom desempenho em seu último - e amargamente profético - papel), com quem Antônio César morava antes de morrer, introjeta a paranóia da AIDS, acreditando-se contaminado e condenando-se a uma pungente solidão. Embaralhando as trajetórias desses quatro protagonistas - um, Antônio César, morto desde o início do filme, três, vivos -, Bianchi toca em três preocupações básicas do momento: a degeneração

**Anjos do Arrabalde**, Carlos Reichenbach, 1987, é um drama que se passa na periferia de São Paulo, onde três professoras, Dália (Betty Faria), Rosa (Clarisse Abujamra) e Carmo (Irene Stefânia), se envolvem com os problemas sociais do bairro e da pobre escola pública onde lecionam. A professora Dália sustenta o irmão problemático (Ricardo Blat) e é vista como lésbica por sua conduta independente. O entrelaçamento das situações formam um painel humano cada vez mais imprensado para a derredor das grandes cidades.

Dália é vista, pelas amigas e vizinhos do bairro, como homossexual por suas atitudes firmes e vida independente. Suas amigas estranham quando descobrem que ela tem relações afetivas com o editor Carmona (Emilio Di Biasi), rico, culto, poderoso e cínico. Carmona ao saber do fato, em determinada cena e com ciência de Dália, põe-se a desmunhecar, para provocar e zombar das amigas dizendo ser apenas um amigo. Terminam todos rindo. Noutra sequência, seu irmão é currado num matagal por vários homens.

**Leila Diniz**, Luiz Carlos Lacerda, 1987, é drama escrito, dirigido e co-produzido por Luiz Carlos Lacerda, amigo pessoal da atriz Leila Diniz (1945-1972), a quem dirigiu em seu último filme, **Mãos Vazias**, 1972. É uma reconstituição cronológica da carreira da lendária musa de Ipanema e do cinema brasileiro, vivida pela atriz Louise Cardoso, segundo o ponto de vista do próprio Lacerda (Bigode), do partido Comunista e que assume seu homossexualismo e seus diversos casos amorosos, interpretado em cena por Diogo Vilela. Narra a ascensão da estrela, após **Todas as Mulheres do Mundo**, de Domingos de Oliveira, 1967, sua liberdade, sua filosofia de vida, até sua morte prematura, aos 27 anos, em desastre aéreo na Índia, quando regressava de um festival de cinema na Austrália, onde foi exibido **Mãos Vazias**.

A sinopse da produtora resume o filme dizendo: 1945. O Brasil e o mundo vivem o alívio do fim do nazismo. A ditadura de Getúlio, o Estado Novo, dão lugar a um clima democrático. Os partidos políticos saem da clandestinidade. Diniz, um líder bancário de

---

moral, da qual a corrupção política é o sintoma mais explícito na área política, a degradação da qualidade de vida (isto é, a sistemática violação da ecologia), e o verdadeiro "macartismo" sexual que se fortaleceu na esteira da Aids. A principal qualidade de **Romance** é tratar desses temas sem assumir um tom moralista e professoral e também sem ter se limitado aos clichês que empobrecem e, logo, matam toda discussão. Bianchi apresenta como que um "polaroid" das tensões fartamente disseminadas nestas áreas, captando-as na concretude que apenas a experiência individual garante.

**Romance** não tem um final feliz. Maria Regina, Fernanda, André, os três fracassam. A pesquisadora se deixa corromper; a ex-amante não suporta mais a existência e se mata; André também recorre a uma espécie de suicídio, trocando a solidão pelo efêmero prazer com homossexuais da rua - uma autêntica roleta-russa. Um final sombrio. Difícil maior sintonia com o Brasil de hoje."

\* Marcelo Castelo Avellar: "(...) **Romance** é uma obra altamente anarquista: rejeita poder em todas as suas nuances possíveis, seja sob a forma de uma estrutura narrativa, seja como dogmas e preconceitos que dimensionam relações de poder na sociedade. Daí partem os "segundos-lugares". (...) **Romance** é blasfemo, homossexual, pedante, petulante, estúpido de citações. Acima de tudo, escandaloso - e é exatamente aí que se esconde a agressão que sente a maioria do público. Sérgio Bianchi teve tão poucos escrúpulos em filmar Hugo Della Santa sendo sodomizado em um beco atrás do MASP - e se divertindo às pampas - ao vivo, quanto em dizer que não se importa nem um pouco com a vida nacional, economia, política, cultura, ecologia, tudo devidamente substituído pela realidade moderna. **Romance** não é propriamente um filme, mas um vômito na cara do espectador. Um vômito sincero e dramático, ainda que perigosamente próximo do nojo.(...)". (Os grifos são nossos).

Niterói, militante comunista, está duplamente feliz: nasceu no dia 25 de março sua filha Leila. Anos 60. A boassa nova, o cinema novo, Brasília, a luta pelas reformas sociais. No ambiente artístico e da classe média em geral, vive-se a esperança de mudanças. Leila, adolescente procura uma saída pessoal: dá aulas numa escolinha, faz poesia, é aprovada num teste para uma peça de teatro com Cacilda Becker, ao mesmo tempo que se transforma em mulher, e faz teatro rebolado. O golpe militar acaba com a euforia e as esperanças de toda uma geração. Perseguições, prisões, dúvidas. Leila casa com um jovem diretor de teatro. E estréia no cinema com **Todas as Mulheres do Mundo**, um dos maiores sucessos de bilheteria do cinema brasileiro. Ela rapidamente se transforma em ídolo das novelas, a atriz mais popular e procurada pelos produtores. Se separa, conhece outros homens, faz de sua vida um mergulho corajoso, sincero naquilo que o seu coração manda se atirara. É, já, uma mulher revolucionária, em atitudes e declarações. Um ano após o AI-5, Leila dá a célebre entrevista ao jornal tablóide "Pasquim", onde fala de amor livre, virgindade, numa linguagem considerada chocante. A ditadura militar brasileira não perdoa. Prisões preventivas, decretos, inquéritos, tudo em nome dos "bons costumes" e da moral são atirados contra ela, que não perde, entretanto, a alegria de viver. Anos 70. Praticamente impedida de trabalhar, ela faz filmes na base de cooperativismo, abre uma loja, aparece esporadicamente em programas de TV, onde sua imagem estava proibida. Faz renascer o teatro de revista, é a musa absoluta de Ipanema, uma espécie de barricada da alegria no campo minado e mergulhado na treva. Engravida e expõe sua barriga ao sol. Esplendorosamente. Depois de realizar seu maior sonho, ter uma filha, viaja para um festival na Austrália e morre, com 27 anos, num desastre aéreo, ao voltar para o Brasil. 1972. Leila no espaço. Sua aura revolucionária ilumina o futuro.

**A Dama do Cine Shangai**, Guilherme de Almeida Prado, 1988, conta que numa noite de calor, Lucas (Fagundes) corretor de imóveis e ex-pugilista, vai a um cinema do centro decadente de São Paulo e conhece uma bela e intrigante mulher, Susana (Proença) casada com o inescrupuloso Desdino (villça) e parecida com a atriz do filme em cartaz "A Dama do Cine Shangai". Reencontra depois o casal, na venda de um apartamento, mas Susana não comparece ao encontro marcado com Lucas num bar chinês. Lucas vem a saber por seu chefe (dória) que o apartamento foi vendido para um certo Felipe Moraldo - na verdade o próprio Desdino com identidade falsa - e que o produtor de "A Dama...", um certo Jorge Mekiane, estava envolvido em tráfico de drogas e fora assassinado. Obececado pela imagem de Susana, Lucas tenta reencontrá-la de todos os modos, envolvendo-se pouco a pouco numa intriga criminal complexa. Lana (Miguel Falabella) é um transformista e uma das personagens que cruza com Lucas.

**A Menina do Lado**, Alberto Salvá, 1988, é um dos melhores filmes românticos da década de 80. Mauro, jornalista quarentão, (Reginaldo Faria) vai para uma casa de praia, em Búzios, escrever seu livro e acaba se apaixonando por uma menina de 14 anos, Alice (Valéria Monteiro), que mora na casa ao lado. Paulo Maurício (Sérgio Mamberti), um amigo de Alice, cinquentão homossexual, participa da relação dos dois, aceitando-a naturalmente. Mauro

recebe a visita da mulher e do filho. Alice percebe então sua posição no relacionamento com Mauro. Os dois brigam. Depois aceitam aquela situação que é provisória. Alice reinicia as atividades escolares e se vai. Alguns meses depois retorna a Búzios. Ninguém mora mais na casa de Mauro. Ela vai visitar Paulo Maurício, com quem tem, talvez, sua primeira conversa adulta. Percebemos a função ignorada que Paulo Maurício sempre teve, e ainda tem, nesta história, que nos surpreende com um final inesperado e perturbador.

O personagem gay vivido por Sérgio Mamberti tem um papel destacado na história deste filme. É ele quem conversa profundamente com a menina sobre diversos assuntos da vida, como amor, por exemplo. O personagem está perfeitamente incluído no convívio social e em nenhum momento do filme é visto como algo estranho. Parece mais um tio ou um avô que conversa carinhosamente com sua sobrinha ou neta sobre a convivência, por vezes amorosas, com as pessoas e as vicissitudes da vida<sup>14</sup>.

Na *Boca da Noite*, Walter Lima Junior, 1971, é uma filmagem direta do texto teatral de José Vicente, "O Assalto", com inversão do final - na peça, quem morre é Vitor, conta em sua sinopse que o bancário Vitor (Rubens Correa) está fazendo serão no banco e pretende roubar uma das caixas-fortes quando chega Hugo (Ivan Albuquerque), o faxineiro. Vitor exige que ele saia. Desce ao porão e começa o roubo do dinheiro. Resolve largar a mala e reencontra Hugo. Oferece-lhe um cigarro. Vitor, neuroticamente, inicia um processo de agressões que se concretizam em ofertas e exigências, culminando em humilhações para Hugo. Vitor "usa-o" sexualmente em troca de dinheiro, presentes e roupas. Os dois trocam suas vestimentas e Hugo exige o dinheiro. Vitor tenta convencê-lo a completar o assalto. Hugo recusa. Vitor lhe sugere o roubo de outra caixa-forte, que guarda importância maior. Finalmente, dá-lhe a quantia prometida e manda-o para fora do banco. Quando Hugo parte, Vitor dá o alarme do assalto e Hugo é vitimado por um tiro da polícia.

A presença do homossexualismo aqui é tratada na forma de perversão sexual junta ao prazer de humilhar o outro na dada situação de superioridade de Vitor sobre Hugo. Como o cinema geralmente aborda o homossexualismo pela sua face mais podre, talvez para espantar ou excitar espectadores desavisados, soma-se a mais uma das abordagens que ajudam o público a rejeitar ou condenar tal tipo de relação sexual.

*Tessa, A Gata*, John Herbert, 1982, é baseado em romance homônimo de Cassandra Rios. Aborda ligações, o sobretudo relações sexuais, sáficas entre 3 mulheres, interpretadas pelas atrizes Nicolle Puzzi (Tessa), Patricia Scalvi e Rosina Malbouisson, com um desfecho trágico e inesperado.

No livro de Salvyano Cavalcanti de Paiva, "História Ilustrada dos Filmes Brasileiros de 1929-1988", Francisco Alves Editora, RJ, 1989, há uma interessante foto de cena de *Tessa*,

<sup>14</sup> Crítica: \* "Um drama romântico com boas intenções que jamais passaram pela cabeça de Vladimir Nabokov. A história de amor suave é dirigida com elegância e recheada de atuações convincentes. Um filme mais do que eficiente dentro de suas pequenas pretensões." (Resenha de O Globo - coluna Filmes da TV-25.9.95).

onde a intenção, ao mostrar Patrícia Scalvi, por cima, e Nicolle Puzzi, por baixo, é imitar uma relação sexual como a de um heterossexual.

\* \* \*

**D**os anos 90, de produção muito pequena de filmes, até 1995, catalogamos apenas 2 títulos, a refilmagem em tom tom porno-erótico de **Matou a Família e Foi ao Cinema** e o ficção-documentário **Cinema de Lágrimas**.

**Matou a Família e Foi ao Cinema**, refilmagem, Neville d'Almeida, 1991, narra cinco histórias intercaladas, extraídas das manchetes policiais dos jornais. Um rapaz mata os pais e vai ao cinema. Uma mulher rica e entediada abandona o marido e se isola numa casa, onde satisfaz fantasias sexuais com outra mulher. Num barraco, um homem mata uma mulher por amor. Mais adiante, duas jovens suburbanas se amam e a mãe de uma delas é assassinada por interferir na intimidade das duas. Um homem mata sua mulher porque ela reclama das dificuldades financeiras.

Refilmagem da obra produzida em 1969 por Júlio Bressane. As duas personagens femininas (Cláudia Raia e Louise Cardoso), atrizes do filme que o rapaz assassino vê na tela do cinema, se isolam numa casa e tem relacionamneto lésbico bem mais explícito nesta refilmagem. Da mesma forma, a história das duas garotas do subúrbio (Mariana de Moraes e Carla Ignez), apresenta cenas mais intensas de nudez. As duas histórias trilham por mostrar personagens em limites de crises e desequilibradas descambando, em suas ações, para a violência.

**Cinema de Lágrimas**, Nelson Pereira dos Santos, 1995, é um documentário-ficção, que homenageia o cinema latino americano, especialmente o melodrama mexicano, baseando-se no livro "Melodrama: O Cinema de Lágrimas da América Latina", de Silvia Oroz.

Para homenagear este tipo de cinema, o filme, que apresenta dois personagens homossexuais sem utilizar estereótipos de gestualidade e que se comportam normalmente em todos os ambientes do convívio social, tem como fio condutor a história de um famoso diretor de teatro, Rodrigo Ferreira (Raul Cortez) que experimenta o fracasso de crítica, após a estréia de sua nova peça. O insucesso ocorre num momento em que ele se encontra abalado emocionalmente. A cada noite, tem o mesmo sonho: vê a mãe (Christiane Torloni) chegar do cinema, entrar aflita no quarto em que ele dormia, abraçá-lo chorando, com sofreguidão, e em seguida retirar-se e suicidar-se com um tiro de revólver. Diante disso, resolve sair em busca do filme que sua mãe viu antes de morrer. Contrata um jovem estudante de cinema, Yves (André de Barros). Partem para a Cidade do México, a fim de consultar os arquivos da Cinemateca da Universidade Autônoma: buscam um melodrama, gênero popular na América

Latina, entre os anos 30 e 50. Selecionado os filmes por temas, amor, paixão, incesto, doença e a mulher, todo um painel do cinema mexicano destas décadas revivem na tela: a fotografia de Gabriel Figueroa, os desempenhos de Ninon Sevilla, Maria Felix e Libertad Lamarque, e a direção de Emilio Fernandez ou Luis Buñuel.

Enquanto na tela, os filmes se sucedem, na sala escura onde o estudante e o diretor passam horas buscando o filme fatal, uma relação de paixão começa a se desenvolver. Rodrigo se apaixona por Yves. Este mantém-se ambíguo: quer e não quer, aproxima-se e, subitamente, desaparece, fazendo com que Rodrigo oscile entre felicidade e desespero.

De volta ao Brasil, Yves desaparece definitivamente, não sem antes enviar a Rodrigo, através de um portador, uma carta junto com uma cópia em vídeo do filme procurado. Na carta, justificando sua recusa de relacionamento, revela que está hospitalizado com aids em estado terminal, por ser viciado em drogas e que, também, está sendo perseguido por traficantes. Profundamente emocionado, Rodrigo assiste o filme e descobre a chave de seu drama pessoal. Embora a lembrança de Yves o faça buscar em outros rapazes uma forma de substituí-lo<sup>15</sup>.

E com **Cinema de Lágrimas**, encerramos o nosso painel da produção brasileira encontrada que traz personagem homossexual em seu enredo.

\* \* \*

### 3.2 - Listagem dos Filmes Vistos para Análise

Por este painel de 125 filmes poder-se-ia, grosso modo, ter uma mostra do teor de tratamento dado às personagens homossexuais. No entanto, muitas vezes, o que está contido numa sinopse não é exatamente o que está em cena, no filme. Além disso, sem a leitura das imagens do filme fica impossível traçar qualquer comentário sobre a gestualidade empregada na personagem. Portanto serão submetidos à uma análise metódica 67 dos 125 filmes catalogados. Estes 67 títulos, distribuídos por décadas, são os seguintes:

Anos 40: **O Cortiço(1946); Carnaval no Fogo.**

Anos 50: **Carnaval Atlântida.**

---

<sup>15</sup> \*Do press-book da produtora, set,1995: "**Cinema de Lágrimas**, é o melodrama dentro do melodrama. Só que agora com a possibilidade da ironia, de uma abertura para a realidade da vida que o Cinema Novo iria inaugurar, nos anos 60, colocando de cabeça para baixo os mitos do gênero melodramático que o antecedeu, através dos filmes de Gláuber Rocha e do próprio Nelson Pereira dos Santos, entre outros".

Anos 60: *Bahia de Todos os Santos*; *As 7 Evas*, (trecho em *Assim Era a Atlântida*, Carlos Manga, 1975); *O Beijo*; *Noite Vazia*; *Deus e Diabo na Terra do Sol*; *O Menino e o Vento*; *O Bandido da Luz Vermelha*; e *Macunaíma*.

Anos 70: *O Anjo Nasceu*; *Dois Perdidos Numa Noite Suja*; *O Donzelo*; *Estranho Triângulo*; *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1970); *Navalha na Carne*; *A Casa Assassinada*; *Os Machões*; *Toda Nudez Será Castigada*; *Ainda Agarro Esta Vizinha*; *Os Mansos*; *O Amuleto de Ogum*; *A Estrela Sobe*; *A Rainha Diaba*; *O Casamento*; *Marcados para Viver*; *Marília e Marina*; *Barra Pesada*; *Amor Bandido*; *Chuvas de Verão*; *O Cortiço* (1978); *Ele, Ela, Quem?*; *A Intrusa*; *A Lira do Delírio*; *A Morte Transparente*; *Na Boca do Mundo*; *O Princípio do Prazer*; *República dos Assassinos*; e *Gente Fina É Outra Coisa* (Episódio: *A Guerra da Lagosta*).

Anos 80: *Ariella*; *O Beijo no Asfalto*; *Eu Te Amo*; *Giselle*; *Pixote, a Lei do Mais Fraco*; *Ao Sul do Meu Corpo*; *Engraçadinha*; *Mulher Objeto*; *Os Rapazes da calçada* (sequências em cópiões); *Asa Branca, um Sonho Brasileiro*; *Beijo na Boca*; *Rio Babilônia*; *Amor Maldito*; *Sargento Getúlio*; *Além da Paixão*; *O Espelho de Carne*; *Memórias do Cárcere*; *O Beijo da Mulher Aranha*; *Ópera do Malandro*; *Anjos da Noite*; *Eu Sei que Vou Te Amar*; *Vera*; *Romance*; *Anjos do Arrabalde*; *Leila Diniz*; *A Dama do Cine Shangai*; e *A Menina do Lado*.

Anos 90: *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1991); *Cinema de Lágrimas*.

\* \* \*

Os 67 filmes serão submetidos à uma análise com o objetivo de qualificação do teor do discurso em função da personagem homossexual. Para tanto, criou-se um modelo de análise dividida em dois centros: o narrativo e o gestual.

Acreditamos que o discurso de um filme está expresso no comportamento de uma personagem, através de palavras e ações. Ações que, por sua vez, para se efetivarem se utilizam do corpo numa série de modos gestuais. Portanto, dois elementos estão aí constituindo o discurso de um filme: a narrativa e a gestualidade.

Enquanto a narrativa aponta para a idéia do discurso, e gestualidade classifica o sujeito emissor e contribui para enfatizar esta idéia. E aqui cabe, uma reflexão. Apesar do cinema moderno fazer uso intenso da palavra, dos ruídos e da música, é na gestualidade que está a alma, a ênfase da comunicação. O cinema mostrou diversas vezes como ela pode substituir plenamente a palavra nos remetendo ao dito popular - "as vezes, um gesto, vale mais que cem palavras".

Sendo assim, o modelo de análise visará analisar o filme nos dois componentes do seu discurso: o da linguagem narrativa e da linguagem gestual em função de uma personagem definida, a homossexual.

## PARTE 4

### UMA PROPOSTA DE ANÁLISE FÍLMICA

#### 4.1 - O Objetivo da Análise

Para explicitar o discurso dos filmes brasileiros sobre o homossexualismo criou-se um modelo específico de análise fílmica que visa uma análise estrutural e uma significativa - **Análise Fílmica Estrutural/Significativa**.

O objetivo será analisar os contextos socio/culturais que um filme usa quando utiliza personagem homossexual em seu enredo, observando-se dois fatores importantes na construção desta personagem: a narrativa que a conduz e a gestualidade que nela é empregada.

Portanto, Gestualidade e Narrativa cinematográfica serão os dois centros da Análise Fílmica. Este conjunto, apontará, a partir do teor de sua utilização, para uma compreensão maior da Significação do filme, do seu discurso.

#### 4.2 - Considerações Iniciais

Um filme é um rolo de celulóide que contém fotografias impressas em seqüência, e que, na realidade, como filme só passa a existir quando de sua projeção. Neste momento, ele emite uma mensagem. Retomando o fato de que todo processo de comunicação está centrado na relação entre Emissor de uma Mensagem e o Receptor, receptor que decifra esta mensagem através de sua compreensão particular do código, concordaremos que a mensagem do filme é uma comunicação que encerra um discurso, discurso enunciado através de uma série de códigos verbais e não verbais cuja compreensão depende das normas culturais, morais ou ideológicas do repertório do receptor.

O objeto da análise fílmica será o discurso que está contido na mensagem de um filme a respeito do homossexualismo. O texto redutor e explicativo deste discurso será denominado **Retrato Fílmico**. Ele apontará o conjunto de valores conferidos ao sujeito analisado pela produção cinematográfica que, delimita a sua importância e participação quanto à sua imagem, status e representatividade dentro da sociedade em que vive.

A análise fílmica **Estrutural/Significativa** foi adaptada de um modelo de análise semiótica, idealizada a partir do pensamento de Charles Sanders Peirce.

A análise semiótica tem sido melhor aplicada às artes plásticas, pois se preocupa em analisar uma obra de arte em três níveis: 1-Nível Sintático - o Objeto; 2-Nível

Semântico - o Signo; e 3) Nível Pragmático - o Interpretante . A análise do objeto (uma escultura, por exemplo) seria: ela, em si, sua composição, material utilizado, etc; a análise do Signo<sup>1</sup> é o que está representando explicitamente aquela escultura; e por último, a análise do Interpretante, seria o que aquela representação induz ou leva o observador a pensar ou criar, além do que está nela explícito.

Um filme, diferentemente de uma escultura ou um quadro, é sempre igual: um rolo com fotografias impressas. Ele só passa a existir como obra quando se expressa através de sua projeção. Então, para definir o que seja Objeto num filme diríamos que é a sua estrutura geral, seu arcabouço, como ele se apresenta ou pode ser identificado através dos elementos mais simples, título, gênero, ficha técnica e sinopse, que descreve o tema abordado. O seu Signo, a sua história, o desenvolvimento de um tema em forma de enredo. E, por último, o Interpretante seria a relação desta história com o espectador ou o observador.

Simplificamos o nosso modelo de análise, **Estrutural/Significativa**, reduzindo-a a dois níveis: o da Estrutura e o da Significação. No nível Estrutural, nomearemos os elementos mais simples de identificação, título, gênero, elenco e sinopse. No de Significação estaremos analisando a história do filme quanto ao seu Significante (Denotação - o desenvolvimento explícito da história) e Significado (Conotação - o que a história narrada induz a pensar ou que discurso encerra) em relação ao homossexualismo. Ou seja, terá um objeto de análise definido, um foco central de análise: o homossexualismo visto pelo cinema brasileiro. Sendo assim, estaremos incluindo no nível de Significação a análise da gestualidade empregada na personagem homo.

A partir dos dados coletados na análise do filme, somados os adjetivos dados ao foco central de análise, chega-se ao **Teor do Discurso**, que será representado por um vetor R, uma **Resultante**, classificada em 3 tipos: **R1-Teor Pejorativo**; **R2-Teor Não-Pejorativo**; e **R3-Dúbio**, que medem a densidade do filme. Em seguida, será descrito o **Retrato Fílmico**, o texto redutor e explicativo do discurso encontrado no filme e da razão da **Resultante** aplicada.

#### 4.3- Conclusões

De posse dos dados do **Retrato Fílmico**, e sua respectiva **Resultante**, retirados dos diversos filmes analisados, cruzaremos estas informações em um comentário final para, numa possível conclusão, explicitarmos a incidência de um **modelo preponderante**

---

<sup>1</sup> Sem comentar a longa classificação de tipos de Signos (Indicial, Simbólico e icônico) proposta por Peirce, semioticamente, todo Signo é algo que está no lugar de alguma coisa ou está representando algo. Todo Signo está no lugar de um Objeto.

utilizado pelo cinema brasileiro, na caracterização de personagens homossexuais, bem como as demais tentativas diferentes de enfoque sobre o assunto.

#### 4.4 - Estrutura do Modelo de Análise

### MODELO DE ANÁLISE FÍLMICA ESTRUTURAL/SIGNIFICATIVA

#### 1. Análise Estrutural ou Sintática (Estrutura do filme)

(É a estrutura do filme, como ele se apresenta).

- . Título:
- . Gênero:
- . Elenco e Personagens:
- . Sinopse:

#### 2. Análise Significativa (Significante e Significado)

(Significação da Linguagem Narrativa e da Gestual nos níveis do significante e do significado).

	SIGNIFICANTE (Denotação)	SIGNIFICADO (Conotação)
LINGUAGEM NARRATIVA	Posição do homo no enredo: Contexto social do homo: Recursos Narrativos Tipo de montagem: Tipo de Interpretação: Análise da História do filme: Denotação: Comentários sobre como o filme conduz a personagem dentro de seu enredo.	Análise da História do Filme: Conotação: Comentários sobre o que o enredo do filme induz o observador a julgar em relação ao homossexualismo.
LINGUAGEM GESTUAL	Tipo de Gestualidade: estereotipada, não-estereotipada, inexistente. Comentário descritivo da gestualidade e subgestualidade empregada no filme.	Características: O significado da gestualidade empregada.

#### 3. Retrato Fílmico Encontrado

.Será um texto conclusivo sobre o teor do discurso apontado no filme sobre o assunto, podendo ser: pejorativo, não-pejorativo e dúbio. Será assim descrito:

Teor do discurso sobre o homossexualismo: Pejorativo(R1), não-pejorativo(R2), dúbio(R3).

R= Resultante encontrada - texto que justifica esta resultante.

Retrato Fílmico: texto conclusivo.

#### 4.5 - Tópicos e Conceitos Utilizados na Análise:

A análise será realizada em dois níveis: o da **estrutura** e o da **significação**; o da **significação** terá dois focos de observação: o da **linguagem narrativa** e o da **linguagem gestual**; que nos dará o **teor do discurso sobre o homossexualismo**, uma **resultante** e um **retrato fílmico**, que é um **resumo conclusivo** dos dados observados.

**Linguagem Narrativa:** compreende os aspectos mecânicos e técnicos de condução da (s) **personagem (ns)** dentro do enredo contribuindo para a expressão e compreensão daquela e de seu discurso.

**Linguagem Gestual:** compreende **gestualidade** e **sub-gestualidade** empregada na composição e caracterização da **personagem**.

#### 1. NÍVEL ESTRUTURAL

**Análise Estrutural ou Sintática:** é a **estrutura fixa do filme** - todos os dados permanentes que o caracterizam como: **título**, **gênero** (de acordo com o formato (35 mm, 16 mm), **drama**, **comédia**, **musical**, **cor**, **duração**, etc.), **elenco** e **personagens**, e **sinopse**.

#### 2. NÍVEL DE SIGNIFICAÇÃO

**Análise Significativa:** a análise do **significante** e a do **significado** que compreende os aspectos **denotativo** e **conotativo** de interpretação. Melhor dizendo, o **quê** o filme diz explicitamente e o **quê** induz a pensar ou julgar sobre o objeto focalizado. Será realizada em dois centros: **narrativo** e **gestual**.

• **Aspectos fixos da personagem e da linguagem narrativa:**

Posição da personagem gay no enredo: se é principal, coadjuvante, se faz ponta, **figuração**, **citado** ou **recorrido**;

Contexto social do gay: a que classe social pertence.);

Tipo de narrativa: de acordo com o tratamento dado pelo filme, (se de forma linear, em retrocesso, em flash-back);

Tipo de interpretação: natural, moderna, impostada, teatral;

Tipo de Montagem: paralela, linear, em flash-back, intelectual, etc.;

Ênfase da Pontuação cinematográfica: destaque dos efeitos utilizados como fusões, escurecimentos, narração, personagem em primeiro plano dentro de quadro, etc., em função do discurso.

• **Aspectos fixos da linguagem gestual:**

Tipo de gestualidade: **Estereotipada** (personagem presente, gestual explícito e exagerado caracterizando a personagem homossexual); **Não-Estereotipada** (personagem presente, gestual natural sem indicação de homossexualismo, a não ser por ações e diálogos de forma direta ou indicial); **Inexistente** (personagem presente pela ausência, gestual ausente, porém referida nos diálogos ou em fotos).

Sub-Gestualidade: compreende o vestuário, maquiagem e adereços utilizados/usados pela personagem.

Características: discurso do emprego (de um dos tipos de gestualidade) na personagem.

Seqüência Lógica: compreende os vários blocos de ação que constroem um pensamento num segmento (ou seqüência) do filme. É um recurso para detalhar mais as ações de um filme e explicitar o seu conteúdo de uma forma minuciosa, como diante de uma lente de aumento. Este recurso não será necessariamente utilizado na análise de todos os filmes. Exemplificando, se fossemos descrever uma seqüência lógica dentro de um segmento que se passa dentro de um casarão, diríamos que ela tem uma duração de 2'21" e descreveríamos que "o personagem X se locomove, olha, fala com a personagem Y, completa tal tipo de pensamento, e sobe a escada".

Descrição dos gestos utilizados na seqüência lógica: compreende a descrição dos movimentos corporais utilizados, enfatizados ou repetidos pelo ator ou atriz na construção da personagem.

### 3. RETRATO FÍLMICO

Resultante Encontrada: é um vetor que classificará o teor do discurso. Esta resultante será de 3 tipos:

**R 1 = Resultante 1**, indicará um Retrato Fílmico com forte carga de estereótipos na gestualidade e na narratividade contribuindo para reduplicação de preconceitos.

**R 2 = Resultante 2**, indicará um Retrato Fílmico com tratamento humanístico do Objeto contribuindo para a discussão e ampliação do espaço social do mesmo.

**R 3 = Resultante 3**, indicará um Retrato Fílmico Dúbio, onde há dúvidas sobre o tratamento do assunto.

**RETRATO FÍLMICO:** é um **resumo conclusivo**, um texto redutor e explicativo do teor do discurso do filme e da **resultante** aplicada a ele.

**OBS.:** não se trata de análise de cena por cena ou de plano por plano do filme, e sim dos passos lógicos dados pela narrativa na construção de um discurso. Cujas análises serão realizadas em função de um **Objeto**, determinado: o **Retrato Fílmico do Homo**. Portanto, a análise será realizada em função da Significação do **Objeto** no filme. Por esta razão, descartamos a possibilidade de Análise Sintagmática, proposta por Christian Metz, no Capítulo 5.5 de A Significação no Cinema, pois se espelha numa análise “gramatical” de plano por plano do filme, à guisa de análise linguística, preocupada em interpretar a função de cada plano, e na sequência em que estão colocados, na construção da narrativa do filme. É uma análise estrutural da proposta de cada plano de um filme como expressão “gramatical” imagética na construção de sua narrativa. O que desviaria nossa análise de seu objeto: Retrato Fílmico.

#### 4.6 - Quadro Simplificado e Comparativo de Análise Semiótica e Estrutural/Significativa

Num quadro comparativo, as duas análises ficariam assim:

Modelo de Análise Semiótica		
Nível Sintático	Nível Semântico	Nível Pragmático
Signo em relação a si mesmo (Estrutura)	Signo em relação ao seu Objeto (Denotativo: o que o Signo diz do Objeto)	Signo em relação ao Interpretante (Conotativo O que se pode Criar na observação do Signo).

Análise Fílmica Estrutural/Significativa			
Centro da Análise	Nível de Análise		
	<b>Estrutura</b> ANÁLISE SINTÁTICA ou <b>ESTRUTURAL</b>	<b>Significação</b> ANÁLISE SEMÂNTICA ou DENOTATIVA _ _	ANÁLISE PRAGMÁTICA ou CONOTATIVA _____
	como o Objeto está estruturado no filme	O Significante O que diz o Objeto	O Significado O que induz o Objeto
		RESULTANTE	ENCONTRADA
Linguagem Gestual			Retrato _
Linguagem Narrativa			Fílmico

4.7 - Resumo da Estrutura Geral da Análise Fílmica

ANÁLISE FÍLMICA ESTRUTURAL/SIGNIFICATIVA (Com objeto definido: o homossexualismo)

CENTRO DA ANÁLISE	NÍVEL DA ANÁLISE				RESULTANTE ENCONTRADA
	ESTRUTURAÇÃO		SIGNIFICAÇÃO		
	ANÁLISE SINTÁTICA		ANÁLISE SEMÂNTICA	ANÁLISE PRAGMÁTICA	
	ou ESTRUTURAL		ou DENOTATIVA	ou CONOTATIVA	
	como o Filme está estruturado ou se apresenta		O Significante: o que o filme diz explicitamente do Objeto (o homossexualismo)	O Significado: o que o filme induz o observador a julgar em relação ao discurso exposto	
	ESTRUTURA FIXA DO FILME	ESTRUTURA VARIÁVEL DA SEQUÊNCIA LÓGICA			
	Título: (* Quando for utilizada)				
	Gênero:				
	Sinopse:				
	Contexto social do homossexual:				
	Posição da Personagem:				
LINGUAGEM NARRATIVA	Recursos Narrativos: Tipo de narrativa: Tipo de interpretação:	Descrição mecânica da Sequência Lógica:	Análise ao nível do significante do discurso narrativo do filme. A condução da história	Análise ao nível do significado do discurso narrativo do filme. O que a história induz a pensar.	A ANÁLISE ACUSA O TIPO DE RESULTANTE R1, R2 E R3 e
LINGUAGEM GESTUAL	Tipo de Gestualidade: A) Estereotipada B) Não-Estereotipada C) Inexistente ou Ausente	Descrição dos gestos utilizados na Sequência Lógica:  Sub-gestualidade empregada na Sequência Lógica:	Características: Análise ao nível do significante da gestualidade empregada na personagem. A descrição da gestualidade.	Características: Análise ao nível do significado da gestualidade empregada na personagem. A indução desta gestualidade.	TEXTO CONCLUSIVO configura o RETRATO FÍLMICO e explica o tipo de RESULTANTE

## PARTE 5

### APLICAÇÃO DO MODELO DE ANÁLISE FÍLMICA EM 10 FILMES

Exemplificaremos o modelo de análise aplicando-a numa amostra de 10 filmes: O Casamento, O Menino e o Vento, Ópera do Malandro, A Casa Assassinada, Amor Bandido, Ao Sul do Meu Corpo, Beijo na Boca, O Beijo da Mulher Aranha, A Morte Transparente e A Rainha Diaba.

#### 5.1 - EXEMPLO DE APLICAÇÃO DO MODELO DE ANÁLISE

##### ANÁLISE DO FILME 1

###### 1. Análise Estrutural (Sintática).

Título: O Casamento, Arnaldo Jabor, 1975, 102 minutos, 35 mm, cor.

Gênero: Drama

Elenco e Personagens: Adriana Prieto (Glorinha), Paulo Porto (Dr. Sabino), Camila Amado (Noêmia), Nelson Dantas (Xavier), Érico Vidal (Antônio Carlos), Fregolente (médico), Mara Rúbia (mãe de Glorinha), André Valli (homossexual suburbano) e outros.

Sinopse: Baseado no romance homônimo e único escrito por Nelson Rodrigues. Narrado todo em flash-back conta os conflitos existenciais e circunstanciais que envolvem Glorinha nas 48 horas que antecedem o seu casamento. Sua relação com Antonio Carlos, namorado de sua Amiga, Maria Inês, um play-boy da zona sul do Rio, a paixão doentia de seu pai por ela e a descoberta de que vai casar com um homossexual. Ele, no entanto, só aparece no final, na cena do casamento. A presença mais contundente da personagem gay neste filme, se dá quando Glorinha recorda de Antonio Carlos que a leva, numa perspectiva de aventura, para conhecer uma bicha-louca de subúrbio. No desenlace monstruoso da narrativa da visita, ela se entrega a ele perdendo a virgindade.

###### 2. Análise Significativa

###### 2.1 - LINGUAGEM NARRATIVA

AO NÍVEL DO SIGNIFICANTE (Denotação) E DO SIGNIFICADO (Conotação)

. ELEMENTOS FIXOS DA PERSONAGEM E DA NARRATIVA

Contexto Social do homo: é enfermeiro de classe média suburbana.

Posição do homo no enredo: é personagem principal de uma história que acontece dentro do filme. Apresenta-se como um apêndice no filme e se desenvolve fora da trama central. Embora o filme seja todo narrado em flash-back à sua entrada em cena transcorre de forma linear, e por cerca de 16 minutos, aproximadamente 1/5 do filme, fica no centro da narrativa. Somente um plano deslocado, de Glorinha sozinha, já quase no final da sequência, montado enquanto faz amor com Antonio Carlos, nos faz, rapidamente, lembrar que ela está recordando aquilo tudo.

### Recursos Narrativos

Tipo de Narrativa: o filme é narrado em flash-back. No entanto, toda a sequência em que o gay aparece se desenvolve de forma linear.

Tipo de Interpretação: teatral e impostada. Os atores enfatizam e dramatizam o texto, fugindo da representação natural, exagerando, por vezes, nos gestos e nas falas como se estivessem interpretando uma tragédia.

Tipo de montagem: linear. Os planos se sucedem na ordem da ação sem se utilizar de outro recurso.

Ênfase da pontuação cinematográfica: nenhuma. Cortes secos de um plano para outro.

## A HISTÓRIA DO FILME

\*A sequência em que a personagem homo aparece no filme se desenrola por cerca de 16 minutos. À título de exemplo, e para demonstrar uma análise super-detalhada que pode ser realizada com este modelo de análise, ela foi dividida em 5 sequências lógicas, conforme seu encadeamento.

### 1. Sequência lógica 1 = duração: 1'27"

Denotação: a sequência apenas anuncia que os personagens irão vivenciar algo estranho, visitar uma bicha louca e suburbana.

Antônio Carlos, um play-boy da zona sul está num jeep com sua namora, Maria Inês e Glorinha. Ele canta uma música americana enquanto cenas, em travelling, de ruas do subúrbio são mostradas na tela. Ele pergunta para as moças se já foram no subúrbio e ri quando Glorinha diz que já foi a Tijuca. Responde que subúrbio mesmo é Jacarezinho, Caxias, e se põe a rir mostrando a "zona" para elas. Glorinha diz que sempre quis conhecer a "zona". Antonio Carlos, sempre sorrindo diz em seguida que elas nem imaginam onde ele as vai levar. Na casa de uma bicha suburbana que foi enfermeira de seu "velho" e vive com o pai paraplético. Enquanto termina a frase na tela são mostradas, outra vez, em travelling, cenas de ruas de subúrbio.

Conotação: pelo modo de sorrir e entonação da voz de Antonio Carlos percebe-se que ele deseja assustar as garotas através daquela visita, induzindo que as garotas vão achar “aquilo”, conhecer um homossexual, uma coisa anormal, estranha ao seu mundo costumeiro. O adjetivo - bicha suburbana - reduplica a estranheza, como se fossem conhecer um animal exótico.

## 2. Sequência lógica 2 = duração: 2’31”

Denotação: a sequência mostra um gay que vive numa casa de decoração esquisita. Ele está com um negro e recebe a visita de Antonio Carlos e suas amigas. O gay é extremamente afetado. Ele mostra-se medroso e indefeso quando Antonio Carlos o agride, o força a beber e o empurra deixando-o acuado num canto.

Desenvolve-se desde o plano geral da sala da casa do gay, com decoração extremamente *kitsh*, onde ele dança sozinho um tango tendo ao fundo um negro sentado. Enquanto ele dança, vê-se a entrada de Antonio Carlos, Glorinha e Maria Inês. O gay se assusta arregalando os olhos e fechando as pontas do robe de seda que usa. Pára de dançar, comprimenta com um breve “oi” e vai para o fundo da sala andando reboativamente até a parede do fundo. Os três que chegaram vão se ambientando. O gay tomando uma pose de miss, recostado na parede e colocando uma perna na frente da outra ao abrir o robe que mostra uma cueca cavada pergunta se eles conhecem o Romário, seu companheiro. Se aproxima de Antonio Carlos que lhe pergunta se está triste. Ele responde que está meio desesperado. Antonio Carlos mete o gargalo de uma garrafa na boca dele e o obriga a beber, pois assim, acredita, ele vai melhorar. O gay reage pedindo para ele lhe soltar. É empurrado e pára na parede, ao lado de Romário, perto de um piano. Antonio Carlos reclama que veio da zona sul para a festa que ele convidou e não está acontecendo nada. Mostra-se irado, e sai do quadro deixando o gay acuado, amedrontado, tendo ao fundo um quadro com um retrato de mulher.

Ênfase da pontuação cinematográfica: o gay começa a ficar, a cada novo plano, mais em primeiro plano na cena.

Conotação: pela reação da chegada das moças o gay vive num ambiente estranho, pesado. Pela reação do gay ao ataque de Antonio Carlos revela-se como um ser desequilibrado, frágil, fácil de ser induzido e comandado. Mostra-se um ser solitário e indefeso. Até seu companheiro se limita a ficar olhando as agressões de Antonio Carlos, não toma partido, não o defende. Quanto mais fica amedrontado, parece ficar mais confuso, demonstrando seu desequilíbrio. A utilização dos gestos femininos exagerados, da roupa, também no estilo feminino, escolhida para vestir o personagem bem como a maquiagem carregada, ajudam a compor um personagem gay muito magro, feio e asqueroso.

## 3. Sequência lógica 3 = duração: 4’50”

Denotação: o gay é forçado por Antônio Carlos a contar, para todos, a sua história traumatizante. “A história de uma triste bichona” diz Antônio Carlos. Nela, o gay revela que via a mãe como submissa, muito boa pessoa, uma santa e, seu pai, a partir do momento que o surpreendeu transando com um garoto mais velho, um carrasco. Bate-lhe na perspectiva de torná-lo homem. No entanto, o que se revela é uma revolta do gay contra o pai em não querer ser homem. No final desta narração, sobe a escada que dá para o segundo andar da casa e convida a todos a conhecer seu pai.

Desenvolve-se desde um plano de conjunto dos 3 visitantes olhando para o gay onde Glorinha pergunta a ele se o quadro na parede é de sua mãe, passando pelo pedido do gay de não falar dela, indo para o reforço de provocação de Antonio Carlos, que insiste que ele tem que contar sua triste história, seguindo por toda a narrativa do gay sobre sua relação com os pais, acentuando que a mãe é uma santa e o pai perverso, ao descobrir ele transando com outro garoto. Narrativa onde o gay enlouquece, ligando uma enceradeira com o vestido da mãe, um liquidificador e um rádio. Romário desliga tudo. O gay sobe a escada dizendo que hoje é o dia dele, pois não tem ninguém em casa e mandou a cozinheira ver “My Fair Lady”. Para no meio da escada perguntando a todos se querem conhecer o pai dele.

Ênfase da pontuação cinematográfica: o gay se torna o centro da narrativa, os planos são quase todos isolados, mostrando o personagem e, quando de conjunto, ele aparece em primeiro plano. Principalmente na cena final da sequência lógica quando uma câmera de cima acompanha o personagem subindo a escada até que, no seu topo, fica bem destacado, em primeiro plano, dentro do quadro.

Conotação: o gay é uma pessoa medrosa e facilmente dominada. O macho (Antônio Carlos) induz e conduz a ação. O que o gay revela é uma abordagem primária e grotesca do complexo de Édipo: paixão pela mãe, ódio pelo pai. Induz ser o gay um traumatizado e doente mental.

#### 4. Sequência Lógica 4 = duração: 4'45”

Denotação: o gay, comandado por Antônio Carlos, leva todos para ver a vingança que preparou para o pai, que é paralítico e não fala. A garota (Glorinha) acha um absurdo, pede intervenção. Como não há, age espancando a todos. Mas termina se excitando e se entrega a Antônio Carlos, indo com ele para o quarto. O gay não realiza o que queria e seu namorado vai embora. Ele fica gritando, se olhando e se admirando no espelho, pedindo para não o deixar sozinho.

Desenvolve-se da continuação do plano, quando o gay olha para trás e chama seu companheiro, Romário. Glorinha se recusa fazendo um escândalo. É contida por Antônio Carlos dizendo que aquilo é frescura, viadagem, que vai subir todo mundo e empurra as duas garotas escada acima. Continua a ação no quarto sombrio do pai paralítico, numa cadeira de rodas. O gay se aproxima dele, com todos presentes na cena, às suas costas. Diz para o pai ter

esperado 15 anos por aquele dia. Que hoje vai transar com seu noivo, motorista de ônibus, na frente dele. Glorinha grita que o pai está chorando. Pede a Antônio Carlos para bater e impedir o gay de fazer aquilo. Antônio Carlos gargalha. Glorinha espanca o gay e o joga no chão. Bate em Romário e em Antônio Carlos e de repente para diante deste. Os dois trocam um longo beijo na boca. Maria Inês, ao lado, faz um escândalo se agarrando nas pernas dele. Os dois se desvencilham dela e seguem se beijando pelo quarto até chegarem junto do pai paraplético. Antônio Carlos empurra a cadeira de rodas em direção ao gay que começa a chamar pelo pai desesperado. Põe Glorinha nos braços e se encaminha para o quarto. Maria Inês fica na frente da porta. Ele grita mandando ela sair. Os dois entram e batem a porta enquanto Maria Inês fica fora gritando. O gay, empurrando a cadeira de rodas, fica gritando pelo pai, fora de controle. Romário se aproxima e diz que vai embora e que não quer confusão. O gay vai até um enorme espelho e fica olhando e gritando, com os braços estirados e retorcidos para cima, para não o deixar sozinho.

Ênfase da pontuação cinematográfica: o gay, na maior parte das cenas, aparece em primeiro plano ou em close.

Conotação: o gay é perverso e vingativo. A mulher (Glorinha) intervém, porém é também fraca. Aquilo a excita e se entrega a Antônio Carlos. Percebe-se então que a “festa” do gay era aquela. Que para ele não se realiza. O propósito de Antônio Carlos, seduzir Glorinha, sim, este se realiza em meio a toda a perversidade que faz na condução de todos os personagens. O gay fica sozinho. O namorado vai embora. Seus gritos diante do espelho é uma interpretação forçada do mito narcísico - ele se isola na cena, se olha gesticulando uma súplica com os braços diante do espelho enquanto se admira - que, no entanto, termina por passar a idéia de um louco, alienado, interpretando e admirando sua própria figura no espelho.

##### 5. Sequência lógica 5 = duração: 1'43”

Denotação: Antônio Carlos consuma o ato de sedução a Glorinha. A sequência pontua e reafirma a perversidade do gay e, também do machão, quando o primeiro anuncia a morte do pai. Todos fogem para não assumirem culpa nenhuma. O gay fica sozinho.

Desenvolve-se de um travelling pelo quarto em direção à cama onde Antônio Carlos e Glorinha se amam. A presença de um plano deslocado, montado logo a seguir, de um close de Glorinha em ação com Antônio Carlos para um close dela isolada e filmado noutro ângulo, lembra que ela está recordando aquilo. A cena volta imediatamente aos amantes no quarto. O gay entra em seguida, sempre gritando desesperado, dessa vez anunciando que seu pai morreu. Os dois se vestem apressados e juntos com Maria Inês vão embora descendo correndo a escada. O gay vem atrás e para no meio dela e fica gritando, desesperado, para não o deixarem sozinho com o pai morto. A partir dessa cena, o personagem gay não aparece mais no filme.

Tipo de montagem: linear, com apenas um plano de interseção, de flash-back, lembrando que é Glorinha que rememora aquilo tudo.

Ênfase da pontuação cinematográfica: o close deslocado de Glorinha reflexiva montado dela para ela mesma, chocando a montagem e lembrando ao espectador que ela está recordando.

Conotação: o gay e o machão são perversos: o pai do gay não resiste à tentativa de vingança e morre. O machão realiza seu intento e o gay não. A seqüência mostra que todos fogem, para não assumirem a culpa, deixando o gay sozinho, desesperado, gritando. Ele é o grande culpado de tudo. No entanto, não realizou o que queria e foi usado, todo o tempo, e induzido pelo machão.

## 2.2 - LINGUAGEM GESTUAL

### AO NÍVEL DO SIGNIFICANTE (Denotação) E DO SIGNIFICADO (Conotação)

#### ELEMENTOS FIXOS DA LINGUAGEM GESTUAL

Tipo de Gestualidade: ESTEREOTIPADA (Escrachada).

Características: o gestual do ator André Valli nos parece propositadamente exagerado. Ele trabalha com todo o corpo imitando gestos femeninos no andar, no olhar, no modo de usar os braços e as mãos, no falsete de voz. Seu corpo e expressão facial enfatizam as palavras que pronuncia.

#### A GESTUALIDADE EMPREGADA NO FILME

1. Gestos utilizados na seqüência lógica 1: os personagens em cena não são homossexuais, apenas se referem no texto ao assunto. Antonio Carlos tem um gestual tipo machão, gesticula de mão aberta, dá constantes porradas no volante. Já Glorinha e Maria Inês são delicadamente femininas.

Sub-gestualidade empregada na seqüência lógica: as roupas dos personagens não gays são triviais. Apenas Antonio Carlos usa um casaco jeans sem manga que enfatiza a sua masculinidade nos gestos dos braços musculosos.

2. Gestos utilizados na seqüência lógica 2: o gay dança um tango imitando uma mulher, utilizando-se das pontas do robe curto de seda que usa para fazer evoluções com os braços. Seus olhos, quase sempre para cima ou como se olhasse de soslaio, procura imitar poses de divas do cinema. Seu andar é rebotativo e ele puxa o robe para mostrar as nádegas vestidas com uma cueca cavada que salienta a magreza de suas pernas. Ele usa muito os olhos quando reage assustado ou surpreso. Suas mãos pousam sempre aberta sobre as coxas.

Sub-gestualidade: a utilização de um robe de seda curto, de uma cueca cavada por baixo, salienta a magreza do personagem. A maquiagem carregada, principalmente de delineador contornando os olhos, ajuda a enfatizar o movimento constante e inquieto do globo ocular.

3. Gestos utilizados na sequência lógica3: o exagero dos gestos aumentam nesta sequência. Não só pelo uso das mãos mas, principalmente, do facial.

Sub-gestualidade: a mesma.

4. Gestos utilizados na sequência lógica4: os mesmos anteriores e, principalmente, os exageros dos gestos com os braços, em súplica, quando o gay grita se olhando no espelho.

Sub-gestualidade: a mesma.

5. Gestos utilizados na sequência lógica 5: os mesmos anteriores.

Sub-gestualidade: a mesma.

### **3. Retrato Fílmico Encontrado.**

#### **TEOR DO DISCURSO : PEJORATIVO**

**RESULTANTE ENCONTRADA**: **R1** = PEJORATIVO. Retrato Fílmico com forte carga de estereótipos na gestualidade e narratividade contribuindo para reduplicação de preconceitos e afastamento do gay do convívio social.

**RETRATO FÍLMICO**: este filme, - já não importa, aqui, a autoria do texto no qual se baseou, mas sim o que resultou, o que ficou na tela - trabalha com o gestual em seus extremos. O machão é grosso, as moças são delicadas, o motorista de ônibus é negro e está uniformizado, o gay é uma bicha-louca extremamente afetado que se veste com roupas espalhafatosas e indecentes. O que resulta de todo o desenrolar das cenas, onde o gay aparece, é um discurso catastrófico em relação a seu comportamento, como ser, no convívio social: 1- é um ser indefeso, frágil e sozinho: é conduzido pelo machão Antônio Carlos e não recebe nenhuma solidariedade do “noivo” quando é empurrado, espancado e pressionado. É, por fim, abandonado por todos no final; 2- é um ser doente, traumatizado: pela relação com os pais, conforme a metáfora que o filme faz do complexo edipiano; 3- é perverso, vingativo e covarde: arma uma festa para se vingar do pai prometendo transar com o motorista negro, que é seu “noivo”, na frente dele, que está paralítico, mudo e indefeso; 4- é falso e narcisista: se adora representando, para si mesmo, diante do espelho, suplicando e fazendo gestos dramáticos para que não o abandone. Adora sua própria figura.

O que fica, em resumo, para a platéia, no somatório disso tudo, é a imagem de um ser doente, atormentado e mal resolvido. A afetação extrema da gestualidade e sub-gestualidade contribui para a recusa da personagem: é uma figura grotesca, esquisita. Os adjetivos que as cenas vão dando ao personagem - frágil, medroso, abandonado, doente, traumatizado,

perverso, falso, vingativo, narcisista - contribuem, no filme, para uma reduplicação de preconceitos para com o homossexual. Pois esses adjetivos são próprios de pessoas que devem ser excluídas do convívio social pelo fato de não estarem dentro do procedimento ético social estabelecido.

## ANÁLISE DO FILME 2

### 1. Análise Sintática.

Título: O Menino e o Vento, Carlos Hugo Christensen, 1966, 100 minutos, 35 mm, p&b  
(em vídeo: 1988, Warner Home Vídeo Brazil)

Gênero: Drama Fantástico

Elenco e personagens: Enio Gonçalves (José Roberto Nery - o engenheiro), Luiz Fernando Ianeli (Zé da Curva - o menino), Wilma Henriques (Laura), Odilon Azevedo, Oscar Felipe, Germano filho e Palmira Barbosa.

#### Síntese

Um jovem engenheiro vai passar férias numa cidade do interior, uma região fustigada pelos ventos. Lá, conhece um menino que vive de pequenos biscates, no qual o engenheiro, fascinado, descobre um verdadeiro feiticeiro do vento. Surge uma ligação cada vez mais intensa entre eles. A população da pequena cidade começa a dar interpretações maliciosas àquela amizade. Quando um dia, o menino desaparece, o engenheiro é acusado de sua morte, agravado pela suspeita de relações ilícitas. No seu julgamento, o verdadeiro juiz será o vento. Inspirado no conto de Aníbal Machado, "O Iniciado do Vento".

### 2. Análise Significativa.

#### 2.1 - LINGUAGEM NARRATIVA

AO NÍVEL DO SIGNIFICANTE (Denotação) E DO SIGNIFICADO (Conotação).

#### ELEMENTOS FIXOS DA PERSONAGEM E DA NARRATIVA

Contexto social do homo: o rapaz, José Roberto, é engenheiro bem sucedido financeiramente. O menino, Zé da Curva, faz carreto e é muito pobre.

Posição do homo no enredo: o rapaz e o menino são as personagens principais da trama.

#### RECURSOS NARRATIVOS

Tipo de Narrativa: é recorrente utilizando-se constantemente do recurso do flash-back.

Tipo de Interpretação: natural.

Tipo de Montagem: recorrente.

Ênfase da pontuação cinematográfica: o uso do flash-back enfatizando a versão que cada depoente tem sobre o caso do desaparecimento do menino.

## A HISTÓRIA DO FILME

**P**odemos dividir o filme em duas partes quanto à sua narrativa. A primeira seria a de um tom realista dado à história até antes do depoimento do engenheiro - quando o filme expõe a visão dos habitantes da cidade sobre o homossexualismo. A segunda, de um tom totalmente surreal, fantástico, a partir do depoimento do engenheiro, quando ele narra a sua visão do relacionamento que teve com o menino.

Denotação: o filme se inicia com a chegada à cidade, de trem, do rapaz, o engenheiro José Roberto Nery. Nota-se que muitos curiosos se aproximam e seguem o trem a sua passagem, quando, de repente, alguém arremessa uma pedra que atravessa a vidraça do trem, quebrando-a e quase atingindo o rapaz. Logo em seguida o trem para. Uma multidão se aglomera na estação e nota-se que alguns estão armados com pedaços de pau. Um alto falante da estação anuncia a chegada do engenheiro e pede calma aos populares para que se possa fazer justiça através de um julgamento legal. O delegado da cidade entra no trem, abrindo caminho entre a multidão, e vai até ao rapaz dizendo que veio protegê-lo. Sabemos então que ele está sendo julgado à revelia pelo assassinato de um menino que conheceu quando de sua estada, em férias, na cidade.

A primeira parte situa o espectador na questão principal que motiva o filme: o julgamento do rapaz por assassinato e o comportamento das demais personagens, habitantes da cidade e ocupantes de cargos ou posições chaves na trama que, em torno do rapaz, contribuirão para a sua acusação ou absolvição. Enfatizando através dos diálogos e embates os mecanismos de poder e atuação que tem estas pessoas no reverter do quadro de uma situação para um determinado lado dependendo do interesse dos envolvidos.

Por exemplo, o filme primeiro apresenta a reação do povão, da multidão, da plebe: justiça imediata pelas próprias mãos. Ela se arma de pedras e paus, rapazes dançam capoeira, outros observam escondidos o rapaz passar, intimidam soltando fogos na direção dele, cantam um refrão assustador "Mata! Mata o passarão que vem de fora".

Em seguida, o delegado o leva escoltado até o hotel de Laura, onde recebe a visita do advogado, que tenta convencê-lo a contar a verdade e que por dinheiro ele trabalhará "direitinho" na sua absolvição. Coage o rapaz revelando que a dona do hotel, Laura, é a principal testemunha, pois, além de ser a apaixonada do escrivão local ela, mulher já sem esperança, aos 43 anos, está apaixonada por ele. E que foi ela quem induziu que o interesse dele por um menino pobre e analfabeto só poderia ter sido sexual. O que deixa o engenheiro enfurecido e indignado.

A personagem seguinte de embate com o rapaz é Mário de Paiva, o primo rico do menino assassinado, que lhe envia uma carta marcando um encontro, fora do hotel, e dizendo

que sabe onde Zeca da Curva está. Este talvez seja o momento mais explicativo da situação em que se encontra o engenheiro. Na conversa que desenvolve com o engenheiro, Mário se revela homossexual e que tinha “morado” na jogada dele. O que deixa o engenheiro atônito, revelando que a personagem não se sente homossexual. Mário prossegue dizendo que o entende perfeitamente bem, pois também faz parte da minoria e as minorias tem que se defender dos “normais”, da mesma forma como os judeus e os comunistas. Enfatiza que os “normais” jamais irão absolvê-lo. Sugere então que ele terá que ceder. Comenta que Laura gosta muito dele e que ele também gosta muito dele. Que poderá mudar seu depoimento, pois ele, Mário, tem que se defender dos “normais”, não pode dar chance nenhuma para que eles saibam ou suspeitem dele. E que, portanto, vai depor contra ele, caso ele não ceda mais uma vez. O engenheiro se indigna e os dois não chegam a um entendimento.

O embate de José Roberto com Laura é mostrado em cenas que demonstram a dubiedade de comportamento desta. Mostra-se carinhosa, atenciosa e amiga quando está com o rapaz e, em seguida, quando desce e conversa com o escrivão muda de tom o acusando de monstro, que deveria ficar enterrado na mesma terra que Zeca. O escrivão, por sua vez, diz que o que importa é o que ele escreve. Uma mudança de palavra para uma outra relativa pode levar à interpretação diferente.

Demonstrado assim o microcosmo do poder da cidadezinha, repleto de nuances reveladoras, o filme prossegue para o julgamento do rapaz.

Neste momento o filme já esculpiu as características da personalidade da personagem principal, o rapaz acusado: ingênuo, puro, não aceita compactuar com tramóias pois acredita em sua inocência e que vai ser compreendido e absolvido. A questão do homossexualismo já está bem aflorada e mostrada a opinião da sociedade da pequena cidade: o rapaz é um monstro assassino.

O julgamento se inicia e o advogado relata ao juiz que o réu fará a sua própria defesa e que não pretende, para espanto do juiz, interrogar nenhuma das testemunhas convocadas a depor.

Os depoimentos se iniciam. Primeiro com a mãe do menino que revela que enquanto o engenheiro esteve na cidade o menino não parava mais em casa, não fazia mais carreto mas, em compensação, trazia muito mais dinheiro para casa. Induzindo a opinião de que o engenheiro estava dando dinheiro ao menino.

O depoimento seguinte, o do caipira Aparecido Teles, conduzido pelo advogado de acusação, incrimina ainda mais o engenheiro pois ele viu os dois juntos no último dia que Zeca foi visto. Ele revela que estava com sua mula quando avistou os dois no alto da colina ante o vento forte que soprava e que o menino tirou toda a roupa, ficou nu e abraçou o engenheiro. E nada mais viu pois teve que ir em busca de sua mula que se soltara na ventania.

Os populares do tribunal ficam indignados. José Roberto não se defende e o advogado reafirma que ele não quer inquirir as testemunhas.

Mário de Paiva destila seu depoimento em função de acusar o engenheiro quando revela, principalmente, que o engenheiro tinha, através de Zeca, proposto alugar uma cabana vagabunda, que ele tinha num lugar ermo, por dois meses, dias antes de se ausentar da cidade.

No depoimento de "Espiga de Milho", suposta namorada de Zeca, o advogado aproveita-se da ingenuidade da mocinha, explorando o fato do engenheiro ter ficado zangado quando viu Zeca abraça-la. Enquanto a mocinha imagina que o engenheiro procurava protegê-la o advogado conduz que o mesmo sentira ciúmes.

O depoimento de Laura, a dona do hotel, é vigiado pelo escrivão. Uma série de *flash-backs* se sucedem mostrando a visão da personagem. Revela de sua atração especial pelo acusado e, inquirida, diz que foi correspondida até certo ponto.

Pelo recurso do *flash-back* vemos que Laura costura um botão na camisa do rapaz que está a sua frente nu de cintura para cima. Quando entrega a camisa ajuda-o a vesti-la e então o beija na boca. É correspondida, mas alguém entra subitamente no quarto, os dois se afastam e Laura sai.

Ela bate à noite à sua porta mas ele não abre. Pela manhã vem trazer-lhe o café e indaga se José Roberto gostou ele diz que tem grandes problemas de consciência e que é difícil responder sem ofender.

Laura olha para a foto da noiva de José Roberto sobre a mesinha e, em seguida, pega um binóculo e observa através da janela. A câmara não mostra o que ela vê. No entanto, quando ela entrou no quarto ele estava de binóculo olhando na janela. Talvez aí ela tenha visto que ele observava o menino. Pois, mais adiante, no depoimento do rapaz, vemos que este, por diversas vezes utilizava o binóculo para procurar o menino.

Laura é a última testemunha da acusação que aí termina. Encerra a primeira parte do filme; conforme nossa divisão, tem narrativa realista.

A segunda parte, com narrativa fantástica e altamente poética se inicia com as seqüências que se sucedem a seguir, com o depoimento do rapaz, até o seu final. A partir daí o filme toma a visão fantástica do rapaz. Mergulha neste ritmo e termina assumindo a narrativa fantástica que se sobrepõe à uma explicação realista, ou seja, de ordem lógica.

É importante que analisemos cada passo da história narrada pois, como o filme é extremamente literário, falado, muitas das nuances estão nas palavras e outras também em cenas sem nenhuma presença de comentários. Daí termos que observar atentamente não somente a denotação, o que está explícito nas cenas ou nos diálogos, mas, sobretudo, a conotação delas pois irão somando dados que contribuirão para o desenlace do filme.

Tracemos, portanto, o caminho que o filme percorre a partir do depoimento do rapaz, o engenheiro José Roberto.

O engenheiro inicia o seu depoimento dizendo ter passado 28 dias na cidade e que veio até ela em busca do vento. Pergunta como podem saber se foi ele a última pessoa a ver o menino. Diz que talvez possa explicar tudo contando a história tal como aconteceu. E o que aconteceu não se exprime por documentos. Quem o aponta como anormal sabe que ele não se sente como todos. Ele tem uma maneira própria de ver a vida.

Ele passa mal, mas diz ao juiz que prefere continuar. Ele revela, em seguida, que o menino realmente estava com ele quando desapareceu, mas que não se aproveitou da inocência dele. O que causa um grande tumulto no tribunal.

Em seguida se põe a falar de sua “filosofia” de vida e de sua rápida ascensão profissional, explicando estar numa posição aos 25 anos quando só se consegue aos 40, pelo fato de ter estudado e de ter atividades com parentes. Comenta sobre sua atitude frente à vida, por ter um modo de ser prático, longe das pessoas de sua família que eram poetas, artistas, sonhadores. Que preferiu ser prático, tornando-se quase um cético quanto à poesia e às coisas da natureza. Recusou o sonho, o abismo, até o dia em que viu Zeca rodopiando no vento.

A sua atitude de procurar a “cidade dos ventos” se deveu a uma certa estafa culminando com um dia pesado no plateau de trabalho quando 3 operários morreram soterrados.

O filme, daí em diante, alterna constantemente cenas do tribunal com cenas em *flash-back*.

Seu primeiro contato com Zeca se dá logo na estação, quando o menino leva a sua mala até o hotel. No caminho conversam sobre o vento e combinam de sair no dia seguinte, bem cedo, para irem ver o vento no alto dos morros.

No dia seguinte os dois cavalgam pelos morros e o menino chama o vento através de assobios. O vento começa a soprar forte. Os dois confabulam longamente sobre o vento.

A cena volta ao tribunal e José Roberto revela que entre ele e o menino nasceu uma paixão comum pelo vento. E esta paixão dele pelo vento cresceu tanto ao ponto de hoje não poder viver sem o vento. Assim como alguém que não pode viver sem o mar, ou sem o sol. E Zeca era o próprio vento. Na vida comum ele era um vagabundo mas ele, José Roberto, trocava com o menino a motivação poética.

Estas declarações do rapaz expressam, pela primeira vez no filme, numa análise conotativa, a sublimação, através da paixão pelo vento, da sua verdadeira paixão pelo menino. O sentimento pelo vento sublimando a sua paixão homossexual.

No próximo segmento, o filme volta ao *flash-back*. Os dois conversam sobre a velocidade dos ventos. Ao depoimento do rapaz, no tribunal, dizendo que só então descobriu

que o menino era um iniciado do vento, se seguem imagens de Zeca correndo, rodopiando e rolando na relva sob o vento forte.

As cenas seguintes mostram Laura observando os dois saírem de cavalo. Os dois cavalgam pela cidade, Zeca mostra o primo rico que os observa, fala com “Espiga de Milho”, sua namorada secreta, fala de ventos frios e fortes, e conversam com a avó do menino que dá interpretações supersticiosas sobre o vento: soprado por deuses. O menino chama o rapaz para ver o vento chegando, mas este logo se vai. Aparece “Espiga de Milho” e José Roberto fica olhando Zeca correr com ela em volta de árvores sobre o vento. Começa a chover e ele volta molhado, sozinho para o hotel.

Durante 2 dias o vento pára de soprar e durante 48 horas Zeca não aparece. Ouve-se a narração do depoimento do rapaz dizendo que foi doloroso aquela espera pelo vento. Que começou a confundir o menino com o vento.

Mais uma vez a fala no filme tonifica a sublimação do sentimento pelo vento. Sendo que, aqui, ao que parece, a personagem fica no limiar da consciência; como se todo um processo inconsciente começasse a aflorar no consciente.

A mãe do menino aparece, nervosa, no hotel indagando do filho que não aparece a 2 dias em casa. José Roberto diz que não sabe dele pois também não tem aparecido no hotel. Nesse momento entra Laura, quase como uma cúmplice, interrompe a conversa e diz que há um telefonema da noiva para ele. José Roberto vai ao telefone e fala com a noiva. E esta cena é importante. Ouvimos apenas a sua voz. De repente ele começa a se apressar para desligar o telefone pois nota que o vento começa a balançar lentamente as cortinas. Ele pressente que o menino está por perto. Desliga o telefone, apanha o binóculo e olha através da janela. Está chovendo e o que ele vislumbra é a figura de Zeca se banhando na chuva.

Laura irrompe quarto adentro perguntando se ele conseguiu telefonar. Ele mal responde e sai da janela.

As cenas seguintes mostram o reencontro do rapaz com o menino. O rapaz fica espreitando a saída dele da igreja. Parece ansioso. O reencontro se dá e os dois se mostram contentes. Zeca diz que sumiu por dois dias porque não resistiu a conversa que tiveram sobre o mar e pegou uma carona num trem e foi ver o mar. José Roberto conta que vai embora no dia seguinte. O menino se entristece, olha para ele nos olhos e diz: “Puxa, e eu não arranjei “ventão”...Tem que ir mesmo? Puxa, agora eu quero vento e mar.” E os dois caminham. O rapaz coloca o braço sobre seu ombro mas logo em seguida retira.

No hotel, Laura arruma sua mala e comenta sobre a ida repentina dele, da noiva. E por fim, como que apelando para ele permanecer, diz que o menino vai sentir saudades. Os dois se entreolham demoradamente.

O menino arremessa uma bola pela janela do quarto do hotel. O rapaz vai até a janela. O menino diz que hoje vai ter “ventão”. Assobia e o vento sopra um papel para perto dele. O

menino sorri. O rapaz pergunta se ele é mágico. O menino sorri e diz que o vento é para a tarde.

Na seqüência vemos o rapaz subindo o morro sobre forte ventania. Ele narra que o vento o empurrava. A câmara neste momento se move em círculo diante do rosto do ator Enio Gonçalves, passando uma atmosfera de insegurança ou desequilíbrio. Ele procura pelo menino e ele não está ali.

Ele está em casa ante a vigília da mãe e da avó. Closes sucessivos fecham até os olhos do ator Luiz Fernando Ianelli. E num plano médio ele sai correndo para a rua ante os protestos da mãe.

Ele vai para o local onde está José Roberto. Este sorri quando o vê. Os dois ficam como quê em êxtase sentindo o forte vento no corpo. Close dos dois, de olhos fechados, em êxtase ao vento se sucedem. Zeca diz que aquele é o seu vento e tira a camisa a soltando no vento. Esta se engancha num arbusto. Em seguida ele tira toda a roupa e fica nu ao vento. Diz que com aquele ele se vai. Vai até o rapaz. Os dois se abraçam e Zeca sai correndo pelos morros e desaparece no cume de um deles. Planos de nuvens se sucedem e câmara começa a girar em velocidade cada vez maior. O vento sopra a camisa do menino e para de repente. O engenheiro agarrado a uma árvore olha atônito para tudo.

A cena volta ao tribunal e o rapaz finaliza seu depoimento dizendo que no dia seguinte foi embora pensando que o menino voltara para casa. Que já estaria integrado à cidade. Só muito depois veio a saber, por carta anônima, que o estavam acusando de assassinato. Pede perdão ao juiz e diz estar contando uma verdade que parece conter coisas inverossímeis.

O vento começa a soprar forte as janelas do tribunal. O rapaz prossegue dizendo que essa é a verdade como aconteceu ou sua memória guardou de maneira intensa. Que participou com o menino de uma experiência rara. Que é público que após a morte de Zeca o vento parou de soprar na cidade. Que ele não é um criminoso. Porque não se mata a natureza.

Aqui, neste momento do depoimento, novamente a dubiedade, “não se mata a natureza”, o vento, o menino, a natureza de sua paixão ou a natureza de um ser homossexual.

E o depoimento prossegue com ele e os presentes percebendo a fúria do vento enquanto pergunta a todos: “Por que não admitir que ele está voltando com esse vento e subindo pelas escadas?”.

E as cenas que são mostradas a seguir entram numa atmosfera fantástica. Percebe-se nas cenas uma aparência de produção B hollywoodiana da década de 50, acentuada pelo fato do filme ser preto e branco, denotando os poucos recursos que Carlos Hugo Christensen dispôs para a produção de seu filme que pede alguns efeitos especiais obrigando-o, pelo fato de não contar com eles, a recorrer à sua criatividade nos movimentos e enquadramentos de câmara.

Logo em seguida à pergunta do rapaz, vemos uma câmara subjetiva do vento subindo rápida pelas escadas. O vento remexe com todas as janelas e objetos do tribunal assustando as pessoas que começam a sair dali em busca de proteção. Correm pelas ruas enquanto o vento derruba tudo a sua frente.

O rapaz fica sozinho no tribunal enquanto que o vento violento sacode cortinas e janelas e leva com ele todas as páginas do processo. O rapaz olha para baixo e vê a camisa de Zeca que vem até as suas pernas. Ele a apanha. Fica com ela entre as mãos numa atitude de querer acaricia-la e ao mesmo tempo não. Assim como alguém que de repente descobre algo muito intenso sobre si mesmo. Um rápido zoom vai até ele seguindo-se um escurecimento e a entrada do letreiro de fim.

Conotação: O filme termina assim. À primeira vista parece que de modo muito repentino. Mas não: a cena final, revela, já no tom assumidamente fantástico, a conscientização do rapaz com o fato de que é homossexual. Como todo o relato está em estilo fantástico, é necessário que tracemos um pequeno mapa dele, para atingir essa conclusão.

O importante, para a análise, é, sobretudo, a conotação do filme. Principalmente numa história fantástica como esta, que abre janelas para uma interpretação mais profunda sobre o homossexualismo.

Pelo encadeamento da narrativa, organizemos alguns tópicos que podem levar à uma melhor compreensão.

1. O rapaz vai em busca do vento. Sente-se cansado de seu ceticismo e está estafado.
2. Ele encontra um menino que faz o vento soprar. Ele se afasta de seu ceticismo, da sua fuga do sonho. Volta a sonhar.
3. Ele se apaixona pelo vento ao ponto de não poder viver mais sem o vento. Começa a confundir o menino com o próprio vento. Fica angustiado quando não venta pois o menino desaparece. Quando não vê o menino, procura incessantemente o soprar do vento.
4. Ele vai até a colina onde está acontecendo o “ventão”: o menino não está lá e ele fica confuso, (a câmara gira por seu rosto). O menino chega e os dois ficam em êxtase no vento. O menino fica completamente nu, abraça-o numa despedida e some no vento. A sublimação se completa como se fosse um ato sexual. Mas ainda não está a nível consciente no rapaz.
5. Ele vai embora tendo a certeza de que o menino vai voltar. Mas quem volta é ele, acusado da morte do menino que desapareceu.
6. Em seu depoimento ele procura fazer a todos entender que sua história é verdadeira: que o menino virou vento. E é neste momento que - fantásticamente - o vento volta à cidade. E com esse vento, ele se percebe conscientemente homossexual quando, no final do filme, o vento lhe traz a camisa do menino, que ele segura como se quisesse abraçá-la e ao mesmo

tempo não. Como alguém espantado com o que acaba de descobrir sobre si mesmo. Como se visse na camisa o vento e o menino. A materialização da natureza que não se pode matar: sua paixão homossexual. O vento que ele amou e se tornou menino, que é agora somente uma sensação, não existe mais. Mas este mesmo vento trouxe até ele a camisa que foi do menino. Para lembrá-lo de que esta sensação que sente pelo vento/menino é agora um sentimento que faz parte dele, faz parte da sua natureza.

Uma outra discussão sobre o homossexualismo é aberta por este filme: é como se o homossexualismo estivesse sendo julgado pela sociedade, no filme representada pelas pessoas da pequena cidade do interior. No julgamento de todas as pessoas é ponto comum condenar a relação do rapaz com o menino como algo altamente ilícito. Vejamos:

1) o rapaz seduziu o menino, o que já nega a possibilidade de amor entre eles. Deu mais dinheiro para o menino, conforme depoimento de sua mãe, em soma muito maior do que ele conseguia quando fazia carreto, ou seja “trabalhando honestamente”. O que já explicita, evidencia a perversão da sedução pelo poder do dinheiro ou das classes dominantes.

2) o rapaz seduziu o menino, teve relações ilícitas com ele e o matou. Aqui, conforme os diversos depoimentos, além de condenarem o homossexualismo como algo afeito a monstros, há o fator social: o rapaz é engenheiro, mora no Rio de Janeiro (muito embora o sotaque do ator Enio Gonçalves seja incorrigivelmente paulista); em suma, pertence à outra classe social que tem dinheiro, e portanto poder. Esta é a grande ameaça: comprar as pessoas por dinheiro e fazer o que se quiser com elas.

3) o filme mostra que as pessoas que ocupam os cargos estratégicos da cidade, se utilizam destes mecanismos, além da hipocrisia, como a do primo de Zeca da Curva, em conversa com o Rapaz, e do escrivão conversando com a Dona do Hotel, para se imporem. Elas vêm, naquele momento de condenação do rapaz, condenação do homossexualismo, um meio de se mostrarem como baluartes da moral da cidade e assim afirmarem e solidificarem as posições de poder que ocupam naquela comunidade ou sociedade. No fundo, a moral não existe, é só um jogo de aparências no sentido de perpetuar a hipocrisia e a ignorância pois assim os tentáculos de sua dominação serão mais duradouros.

## 2.2 - LINGUAGEM GESTUAL

### ELEMENTOS FIXOS DA LINGUAGEM GESTUAL

Tipo de Gestualidade: NÃO-ETEREOTIPADA (Natural).

Sub-Gestualidade: nenhuma.

Características: as personagens, em momento nenhum, tem trejeitos efeminados ou que indiquem serem homossexuais, apenas certos olhares e momentos *solo* indicam uma certa ansiedade.

### **3. Retrato Fílmico.**

**TEOR DO DISCURSO:** NÃO PEJORATIVO (Humanista).

**RESULTANTE ENCONTRADA:** R2 - Não pejorativo tanto na narrativa quanto no gestual contribuindo para uma discussão humanística sobre o homossexualismo.

**RETRATO FÍLMICO:** O Menino e o Vento debate um tema social, a questão do homossexualismo, de maneira poética e fantástica, claramente dividido em duas partes. A primeira, na visão da sociedade brasileira minimizada através do minicosmo comportamental de uma cidade do interior de Minas Gerais. E a segunda, na visão do rapaz, uma viagem mais profunda nos sentimentos do homossexual. É, com certeza, um dos melhores filmes brasileiros sobre o assunto. Sua história rica e diferente enfoca o tema com um tratamento humanístico ajudando e ampliando os debates na sociedade para sua melhor compreensão e aceitação no convívio social.

## ANÁLISE DO FILME 3

### 1. Análise Estrutural (Sintática)

Título: Ópera do Malandro, Ruy Guerra, 1985, 105 minutos, Cinemascope, cor.

Gênero: drama musical.

Elenco e Personagens: Edson Celulari (Max Oversear, o malandro), Cláudia Ohana (Ludmilla Strudell), Ney Latorraca (Tigrão), J. C. Viola (Geny, o gay), Elba Ramalho (Margot), Fábio Sabag (Otto Strudell), Wilson Grey (Satiro Bilhar), Cláudia Gimenez (Fiorella), Maria Silvia (Victoria Strudell) e outros.

Sinopse: Drama musical baseado em peça homônima de Chico Buarque de Holanda. Ocorre nos arredores do cais do porto do Rio de Janeiro do início da década de 40. Narra a história do malandro Max e de seu envolvimento com a periferia, principalmente com os personagens que trabalham no Cabaré Hamburgo, entre eles, Geny, homossexual, dançarino e apresentador de shows que é apaixonado por Max.

### 2. Análise Significativa

#### 2.1 - LINGUAGEM NARRATIVA

AO NÍVEL DO SIGNIFICANTE (Denotação) E DO SIGNIFICADO (Conotação)

#### ELEMENTOS FIXOS DA PERSONAGEM E DA NARRATIVA

Contexto social do gay: é um artista do bas-fond, dançarino e apresentador de shows de um cabaré. Mostra, no seu linguajar, pouca escolaridade.

Posição do homo no enredo: personagem secundário, serve de elo em alguns segmentos da trama, como a sugestão de Max se envolver com a filha do dono do Cabaré Hamburgo. Presume-se um possível envolvimento dele com o malandro Max, no passado.

#### A HISTÓRIA DO FILME

Denotação: A personagem do gay Geny vive no sub-mundo artístico onde trabalha num papel secundário de um show de cabaré. É uma personagem vagabunda que pensa viver o agora antes de ficar velho. Não é amado, é enganado e usado por Max, o malandro, que lhe tira dinheiro sem nada dar em troca. Termina morto de uma maneira banal e sem razão de ser assassinado.

O filme se ambienta na década de 40, durante a segunda guerra mundial. Conta a vida do malandro Max, no ambiente do cais do porto e de seus amores com os artistas e prostitutas do Cabaré Hamburgo, situado nas redondezas. É neste ambiente que aparece o personagem Geni, apresentador travesti, do show. Geny é apaixonado por Max, como muitas das prostitutas dali. Geny convive com elas e seu gestual é extremamente afetado. Expressa-se no feminino, usa voz de falsete. Sua identificação é com o mundo feminino, que deixa perceber quando se expressa, tanto no palco, apresentando o show, como na conversa com as prostitutas no camarim.

Geny conversa com Max e ele reclama que o alemão mandou embora Margot (Elba Ramalho), a mulher que o sustentava. Geny sugere que ele se envolva com a filha do alemão, dono do Cabaré Hamburgo. Ele gosta da idéia e elogia Geny o tratando como sendo uma “garota genial” e que ainda vai acabar casando com com “ela”. No que Geny reage dizendo, “Não fala assim, Max. Você me deixa maluca!”.

Ludmilla Strudell (Cláudia Ohana) é a mocinha. Max se envolve com ela a partir de uma partida de futebol. Na conversa ficamos sabendo que Ludmilla foi expulsa do colégio por envolvimento com um professor, também expulso.

Margot (Elba Ramalho), ex-amante de Tigrão, o investigador de polícia que vive pelas redondezas em serviço, continua envolvida e dando dinheiro para Max.

Max é envolvido com a marginalia do “pedaço”, aparecendo em apostas de cartas com contrabandistas.

Margot resolve voltar para Tigrão que a aceita.

Ludmilla sai de casa. Prepara-se para casar com Max quando surge Tigrão para impedir. Geni o desafia, através de uma brincadeira de palavras envolvendo o nome do investigador, e é assassinado a tiros. Este é o momento mais afetado do gestual do personagem. Ele fala com Tigrão como se estivesse executando os passos de um balé numa coreografia de piruetas e gestos de mãos altamente exagerado. Acentua-se o gestual no momento em que é atingido pelo tiro disparado por Tigrão. Ele pára com as mãos semi levantadas como numa pose de balé e cai, pouco depois, de uma só vez no solo. É uma interpretação altamente técnica que imita ações de um espetáculo de balé. Personifica o sentimento de uma bicha ao sentir o tiro certo, que a levará a morte, e pelo qual, a “coitadinha” não esperava.

O casamento de Max e Ludmilla não se consuma. Em acordo com o investigador, Max promete ir para a Argentina, para dar espaço para Tigrão no ramo do contrabando. A sociedade então, fica dividida entre Tigrão e Ludmilla, que substitui seu pai na contravenção.

Max não consegue viajar para a Argentina, procura Margot e tenta reatar com ela. Ela recusa. Teme por Tigrão que aparece e quer matar os dois. Tigrão enfrenta Max. Max dá uma navalhada na cara dele e diz ser por Geny.

Revolta popular. Depredam o cabaré do alemão, Otto Strudell, em represália, pois o Brasil entrara na guerra contra os alemães - os nazistas haviam afundado navios brasileiros na sua costa territorial.

Margot vem até Max. Ele quer ir para a guerra. E vai. Volta, tempos depois e encontra Ludmilla, já muito bem e próspera nos negócios, e com ela se casa.

Conotação: O gay é um ser social marginal, só tem lugar no sub-mundo onde terminará por ser eliminado. E sua morte não terá muita importância. Apenas a de uma navalhada na cara de Tigrão, dada por Max tempos depois, a título de vingar sua morte.

## 2.2 - LINGUAGEM GESTUAL

Tipo de gestualidade: ESTEREOTIPADA (Espalhafatosa)

Sub-gestualidade: vestuário feminino (por exemplo, o smoking usado nos shows por Geny é decotado e no lugar da calça, meia de seda com ligas e sapato alto), maquiagem carregada.

Características: O gestual empregado pelo ator J.C. Viola, procura associar, já que se trata de um filme musical, aos passos de um balé, o que duplica a gesticulação de seu personagem, que é gay e, por outro lado, funciona como uma apreciação, descabida e preconceituosa de que balé é uma espécie de dança com gestual que foi tirado de um suposto tipo de homossexual.

Sendo assim, o gestual fica exarcebado, e o que passa para o espectador é que ele está diante de uma perfeita “bicha louca”, que vê a sua vida inteira como um palco, onde vive eternamente interpretando um balé. Assim, o gestual destoa tanto, mesmo dentro de um filme com proposta de ser um musical, que termina passando uma imagem de uma pessoa de reações primárias. Ela reage à letra da música, que a joga para baixo (“joga bosta na Geny”), com o remelexo dos quadris e dos ombros e, excessivamente, das mãos e dos olhos, numa atitude “brejeira”, de quem está gostando daquilo. É primário o modo de repetir no gesto o que fala. Faz “caras e bocas” ao articular as palavras. Torce a boca, levanta o cenho. As mãos nos quadris é constante enquanto requebra. É um excesso de frescura, que agride por ser primário e por terminar enjoando o espectador que logo percebe o propósito do ator, que parece querer personificar um ser totalmente inferior, submisso, alienado e até mesmo, masoquista.

Conotação: O homo é uma pessoa desqualificada. Seu comportamento revela o ridículo de um corpo marculino portar o gestual feminino. No caso, o gestual desqualifica o gay por mostrar uma figura que não se completa e que não é aceita. E a revelação explícita a este respeito, vem na hora de seu assassinato quando o policial (Tigrão) atira e exclama num tom pejorativo: “viado!”.

### 3. Retrato Fílmico.

#### TEOR DO DISCURSO: PEJORATIVO

**RESULTANTE ENCONTRADA:** R1 - DISCURSO PEJORATIVO tanto na narrativa como no gestual espalhafatoso.

**RETRATO FÍLMICO:** Na composição da personagem Geny, o gestual empregado é extremamente exagerado. As mãos falam junto com a personagem, que sempre as leva à cintura. O rosto da personagem é acentuado pela maquiagem carregada, destacando sobretudo os olhos, reforçando sua expressão facial. Sua voz é de falsete: uma voz grave, masculina, tentando imitar a de uma mulher. Seu andar é robolativo, saltitante. Seu vestuário mostra decotes extravagantes no paletó e nos babados da camisa, imitando um smoking. A gestualidade é espalhafatosa.

A personagem é mostrada diretamente como algo indefenido, entre homem e mulher. Vive no sub-mundo onde trabalha. Não respeita nem as leis dos bandidos. Só encontra lugar social no meio da prostituição, no palco, no sub-mundo onde termina sendo eliminado.

Sendo assim, o gay que encontramos em *Ópera do Malandro*, é estereotipado. A personagem é mascarada por uma produção mental criativa de linha claramente heterossexual. A narrativa está centrada na relação do casal Max-Ludmilla. O gay aparece à margem da história, e de forma caricata. O mecanismo empregado é de um tipo de gestual onde o variante entre o do homem e o da mulher é o da bicha, que não é nenhum dos dois e portanto fica ridículo, é uma anomalia e não deve existir. No contexto dramático (motivação interna) é vivo, malicioso, embusteiro e perspicaz (propõe a Max que se envolva com a filha do dono do cabaré, quase um inimigo comum).

Em resumo, de tão maquiada tem-se a impressão de se estar diante da figura de um palhaço, um *clown* esquisito, tentando fazer graça no meio de personagens totalmente sisudas. O homossexualismo fica neste filme como algo que é execrado e execrável. É contra o homossexualismo. Denigre-o e o recusa.

## ANÁLISE DO FILME 4

### 1. Análise Estrutural (Sintática).

Título: A Casa Assassinada, Paulo Cesar Saraceni, 1971, 103 minutos, Cinemascope, cor.

Gênero: Drama

Elenco e Personagens: Norma Bengell (Nina), Carlos Kroeber (Timóteo), Tete Medina (Ana), Nelson Dantas (Demétrio), Rubens Araujo (Valdo), Leina Crespi (Bete, a governanta), Augusto Lourenço (Alberto, o jardineiro e André, o filho), Josef Guerreiro.

Sinopse: Em Vila Velha (MG), na década de 30, a decadente mansão dos Menezes ainda ostenta vestígios de um esplendor antigo. Nina (Norma Bengell), recém casada com Valdo Menezes (Rubens Araújo), lá se hospeda, vinda do RJ, e logo percebe o clima pesado entre os familiares. Evitando a negatividade refugia-se no quarto de Timóteo (Carlos Kroeber), o irmão homossexual de Valdo, que a família esconde, por insistir em se vestir com roupas da sua falecida tia-avó. Demétrio, outro irmão de Valdo, acusa Nina de estar tendo um caso com o jardineiro, Alberto. Valdo choca-se, tenta o suicídio. Os Menezes pedem que Nina se retire. Ela se vai e o jardineiro se suicida com a mesma arma que Valdo usara.

Nina retorna anos depois e se depara com seu suposto filho e do jardineiro trazido por Ana, esposa de outro cunhado seu. Nina confunde seu suposto filho com o jardineiro, pois o mesmo é cópia fiel dele, e assim tem uma pseudo-relação incestuosa. O desenlace revela que Ana teve aquele filho do jardineiro e mentira, levando a crer ser o mesmo filho de Nina para esconder do marido. Nina morre sem saber da verdade. No enterro de Nina, Timóteo comparece escandalizando a todos com roupas femininas do passado. E enquanto espalha pelo corpo de Nina as pétalas das flores que veio trazer, revela sua paixão pelo jardineiro e que roubava todos os dias as violetas que ele colocava na janela do quarto dela. E ao defrontar-se com André, o filho de Ana com o Jardineiro, ele o confunde com o morto, e é fulminado por um ataque cardíaco. Baseado no romance de Lúcio Cardoso, "Crônica da Casa Assassinada". Lúcio Cardoso já havia falecido, quando o filme foi rodado, mas trabalhou com Saraceni no roteiro.

### 2. Análise Significativa.

#### 2.1 - LINGUAGEM NARRATIVA

AO NÍVEL DO SIGNIFICANTE (Denotação) E DO SIGNIFICADO (Conotação)

#### ELEMENTOS FIXOS DA PERSONAGEM E DA NARRATIVA

Contexto social do homo: não tem emprego, nem ocupação. Vive trancado no quarto, escondido pela família, que o tem como um doente.

Posição da personagem no enredo: é um papel secundário de bastante destaque dentro da narrativa.

## RECURSOS NARRATIVOS

Tipo de narrativa: Linear. O filme é muito literário, muito dialogado. Utiliza-se da narração em diversos momentos na condução da história. Há excesso de planos longos e a câmera comporta-se parada.

Tipo de montagem: Linear.

Ênfase da pontuação cinematográfica: o uso da narração contribuindo para os cortes de passagem de tempo na história.

## A HISTÓRIA DO FILME

Denotação: Nina se hospeda na mansão da família Menezes. O clima pesado entre os irmãos a faz ir em busca de Timóteo, o irmão homossexual que a família esconde, mantendo-o como doente, trancafiado em seu quarto. Nina é carioca, não se adapta à vida interiorana. Está acostumada com movimento, mar. E agora, é no quarto de Timóteo onde passa a maior parte do tempo. Na primeira aparição de Timóteo, na sua conversa com Nina revela que é importante assumir, ter o direito de “ser monstro”, ser diferente daquilo que geralmente as pessoas reservam para você. E enfatiza acrescentando que “ a verdade pode ser grotesca, absurda”, mas que temos que assumir esse nosso lado que a sociedade considera como “monstruoso”.

O jardineiro, Alberto, deposita violetas na janela do quarto de Nina. Timóteo observa de sua janela e em seguida vai até lá e rouba as violetas.

Demétrio, outro irmão de Valdo, acusa Nina de estar tendo um caso amoroso com Alberto, o jardineiro. A família pede que Nina se retire. Valdo choca-se e sua reação é uma tentativa de suicídio. Nina está de partida, quando sabe da tentativa do marido, pergunta se ele está grave, se falou do jardineiro. Revela que está grávida. Nina vai até o quarto de Valdo, e ao se despedir do marido, diz que Demétrio, seu cunhado, o induziu ao suicídio ao colocar a arma perto dele e o alerta contra o irmão. Diz que vai embora para sempre. Apanha a pistola com a qual ele tentara o suicídio e a joga no jardim através da janela. Em seguida, vai embora. O jardineiro apanha a arma, diz para Ana, mulher de Demétrio, que Nina foi embora por causa dele e dá um tiro em si mesmo. Ana, vem em socorro dele e assiste a sua morte, dizendo que ela é Nina e revelando que ama o jardineiro - num plano-sequência por demais longo. Ana pede para o padre ressuscitar o jardineiro, pois ele é considerado santo. O padre reza e se recusa a aceitar o adjetivo.

Entra narração informando que Ana pediu o filho de Nina, e o trouxe para a mansão. Há uma passagem de tempo. Ana conversa com Nina e pede-lhe outra vez o filho. Nina recusa

e diz que está disposta a voltar à mansão e ocupar o seu lugar com respeito. Os irmãos discutem sobre a volta de Nina, Timóteo ouve atrás da porta, escondido. Nina retorna à casa dos Menezes. Conversa com o filho já grande, beija-o na testa, e pede para não ficar contra ela em nenhuma situação. O seu suposto filho, André, é idêntico ao jardineiro. Ela mentalmente o confunde com o jardineiro, mas o chama de filho. O filho fala que não entende porque Nina fala assim como se não fosse ele. O filho está integrado à família, e tem Ana como sua mãe.

Timóteo diz a Nina que precisam destruir aquela família. Aquela casa. André tenta invadir o quarto onde Timóteo vive trancado pela família numa tentativa de ver o tio que nunca vira. A família intervêm e o impede de entrar.

Nina parece perturbada, seduz e faz amor com seu suposto filho, André, como se estivesse com Alberto, o jardineiro. Ana vê. Confabula depois com Nina com rispidez. Diz que André é filho de Alberto, o jardineiro. Nina fica mais confusa ainda.

Ana também tenta seduzir André.

Nina, bastante abalada, confabula com Bete, a governanta, e queima as roupas antigas dizendo que “quem vestia essas roupas já não existe”. Nina fica doente. Bete lhe passa colônia nas costas. Ana vê.

Os lençóis estão sujos de sangue e Ana dança, enlouquecida, com eles sob a chuva. Joga-os no rio e agradece a Deus por ter ouvido às suas preces.

André visita Nina doente, na cama. Ela, delirando, pergunta a ele por que voltou, porque não a deixa morrer. Ele confessa a sua paixão. Nina morre.

Nina morta no caixão é velada por André.

Demétrio fala a Valdo e brigam para mandar queimar as roupas de Nina. Nisso entra o barão, celebridade das redondezas. Bete avisa de sua chegada.

Ana vai falar com o padre. Se confessa culpada. Diz que dormiu com Alberto e que tinha ficado grávida na mesma época que Nina. Nina deixou o filho no hospital e que seu nome era Grael. E que sabia o tempo todo que André não era seu filho, mas nunca contou para ela - o plano é muito longo, parado, com Tete Medina (Ana) agarrada ao padre.

O barão, celebridade das redondezas, entra em cena no velório. Vai até a sala onde está o cadáver de Nina. Nisso entra Timóteo, carregado numa rede por negros, vestido de roupa de mulher com grandes estampados de flores grandes. Todos no velório ficam escandalizados. É a libertação de Timóteo. Ele enfim, foge de sua prisão e se apresenta a todos como realmente sempre quis. Vai até o corpo de Nina e a beija. Diz que está cumprida a promessa sobre as violetas que ela pediu. E as espalha por sobre o seu corpo. Revela que roubava as violetas, todos os dias, daquele homem (o jardineiro), “um pouco de louco comendo aquele Sol”.

André entra com violetas na mão e Timóteo pensa que é Alberto, o jardineiro, sua paixão secreta. Ele exclama: “Deus é um canteiro de violetas cuja a estação não passa nunca”. E rola pelo chão morrendo num ataque cardíaco. André olha seu corpo no chão.

O filme termina.

Conotação: a personagem de Timóteo é uma metáfora do pensamento que a família decadente tem sobre o homossexualismo. Esconde-o, trata-o como doente, como um aleijão. Preconceitos que só serão vencidos numa perspectiva radical de destruição dos elementos daquela família e até assumindo uma figura “grotesca e monstruosa”, como a de Timóteo, vestindo-se de mulher e assim se apresentando à toda sociedade no velório de Nina.

## 2.2 - LINGUAGEM GESTUAL

Tipo de Gestualidade: ESTEREOTIPADA

Sub-gestualidade: maquiagem carregada, pulseiras, colares, anéis e vestimentas femininas. A decoração do quarto em que vive a personagem parece um quarto de bordel.

Características: a personagem é sempre apresentada vestindo roupas femininas. Seus gestos também são femininos. A utilização de maquiagem carregada, nas faces e nos olhos e o uso de muitos colares, pulseiras e anéis de pedras grandes é um excesso no filme. Além disso, as roupas femininas tem cores fortes e estampados grandes. Todo este exagero embota um tanto a seriedade da personagem, que só não é deixada ao riso, pela força do texto e da interpretação do ator Carlos Kroeber.

## 3. Retrato Fílmico.

**TEOR DO DISCURSO**: NÃO PEJORATIVO (Metafórico).

**RESULTANTE ENCONTRADA**: R1-NÃO PEJORATIVO, embora os excessos da gestualidade e sub-gestualidade empregadas embotem a força do texto.

**RETRATO FÍLMICO**: a personagem Timóteo (Carlos Kroeber) é escondido da família num quarto da fazenda para esconder a sua homossexualidade. Trancado em seu quarto ele veste-se com as roupas de sua tia-avó (Maria Sinhá, cavaleira, que se vestia de homem), usa joias femininas. Apesar de todo estereótipo da gestualidade dado à personagem esta simboliza tudo que a sociedade procura esconder sobre o homossexualismo, todo o medo que a família tem de que alguém de sua clã venha a ser homossexual. O filme se apresenta como uma denúncia à intolerância ao homossexualismo. A personagem é obrigada a viver enclausurada, ter amores secretos imaginários e só consegue se expor numa perspectiva de vingança, de destruir de alguma forma aqueles que lhe tornaram a vida insuportável. No entanto, Nina e Timóteo terminam vencidos, mortos pelos preconceitos.

A personagem homossexual, Timóteo (Carlos Kroeber), que pelo fato de obedecer as qualidades descritas no romance, de ter se apoderado do espírito de sua tia-avó, Maria Sinhá, cavaleira, que se vestia de homem, aparece neste filme de uma maneira extremamente espalhafatosa no tocante, principalmente, a sub-gestualidade. É excessivo o uso de muitos anéis nos dedos, pulseiras nos braços, colares, além dos diversos vestidos coloridos e brilhantes.

É difícil trabalhar com uma personagem homossexual que representa uma metáfora dentro de um texto, como o de Lúcio Cardoso, e não cair no excesso, no estereótipo quando da composição da personagem. E em *A Casa Assassinada* o homossexual ficou um tanto alegórico. Na sequência final isso é transparente quando Timóteo entra no velório de Nina, carregado numa rede por negros, vestido de roupa de mulher com grandes estampados de flores grandes. E, no geral, a personagem é um destaque esquisito dentro de próprio filme. Fica impossível se tirar os olhos da figura grande e gorda do ator Carlos Kroeber que, em meio a tantas jóias e panos coloridos, consegue fazer uma composição inesquecível. A sub-gestualidade, no entanto, atrapalha, fazendo o filme destacar assim, especialmente para o espectador, uma imagem doente extrapolando a idéia sugerida à personagem por Lúcio Cardoso. O texto tem uma grande importância no filme e ajuda a delinear melhor as personagens. E é quando o ator Carlos Kroeber emociona mais. Na primeira aparição de Timóteo, no seu diálogo com Nina, diz que é importante assumir, ter o direito de “ser um monstro”, ser do jeito que cada pessoa pensa ou deseja. E que “a verdade pode ser grotesca, absurda”, mas devemos nos buscar. Por isso a personagem age na direção de destruir a sua família que não aceita a sua posição perante a vida. Timóteo une-se a Nina procurando reforçar a sua posição e obter o seu intento. Mas, embora contribua para a derrocada da família, ele termina, como Nina, aniquilando-se também, pois pertence àquela família, há muito em demolição. É uma personagem triste, entre as muitas do filme, e um retrato grotesco e dolorido tanto de um modelo moral familiar de pensamento sobre o homossexualismo, quanto dos resquícios que ainda, vivamente, existem sobre este modelo nos dias de hoje. Modelo que o texto de Lúcio Cardoso e o filme expressam pela metafórica personagem de Timóteo, escondido e aprisionado pela família, por toda vida num quarto, nos fundos de uma mansão decadente.

## ANÁLISE DO FILME 5

### 1. Análise Estrutural (Sintática).

Título: Amor Bandido, Bruno Barreto, 1978, 96 min, 35 mm, cor.

Gênero: Drama policial.

Elenco e personagens: Paulo Gracindo (Galvão), Cristina Aché (Sandra Galinha), Paulo Guarniere (Toninho), Ligia Diniz (Solange), Flávio São Thiago (Darcy), Hélio Ary (Veterinário), Venícius Salvatori (Paranhos), José Dumont (Testemunha), Roberto Husbands (Itamar), Maria Leopoldina (Travesti) e outros.

Sinopse: o cenário de **Amor Bandido** é o sub-mundo do bairro de Copacabana, dos pequenos inferninhos e seus shows eróticos, dos botequins e lanchonetes de fôrmica colorida, dos edifícios cabeça-de-porco, das delegacias policiais, dos abandonados e solitários. Roteiro escrito por José Louzeiro e Leopoldo Serran, conta a história de um triângulo amoroso: o Detetive Galvão (Paulo Gracindo), um homem que, no fim da vida, tenta desesperadamente recuperar sua filha, hoje Sandra Galinha (Cristina Aché), que ganha a vida como *stripper* num inferninho, a menina que aos 13 anos expulsou de casa, que se envolve com Antonio, o “Toninho” (Paulo Guarniere), um dos milhões de meninos esquecidos que vagam pela cidade, no eixo Rio-São Paulo; um menor abandonado que inventou seu próprio meio de ganhar a vida: assassina motoristas de taxi, é sustentado pelo travesti Marlene (Maria Leopoldina-travesti), que mora com Sandra, que se suicida.

Aproveitando-se do fato, de que Sandra tem seu nome fichado na delegacia, no caso do suicídio de Marlene, Galvão vai visitá-la, tentando uma reaproximação, e a surpreende com Toninho, que lá estava em busca de um retrato comprometedor.

Entre os dois jovens marginalizados nasce uma atração que logo se transforma em amor violento e puro, perturbado pelos ciúmes de Toninho e a desconfiança de Sandra quanto ao meio pelo qual o rapaz ganha dinheiro.

Toninho tenta arrastá-la ainda mais para o fundo do abismo, e a envolve com seus crimes aos motoristas de taxi, na tentativa de mostrar a Sandra que não tira o dinheiro que tem da exploração de bichas. Mas, desta vez, tem uma testemunha que leva seu pai até Sandra, que se nega a entregar o escondirijo do amante. Ele a entrega aos policiais que a torturam, conseguindo a confissão de que o rapaz irá encontrá-la naquela noite, durante seu espetáculo na boate. Lá, Toninho é metralhado na frente dela. Sandra fica só assistindo a lavagem do chão da boate suja de sangue.

### 2. Análise Significativa.

## 2.1 - LINGUAGEM NARRATIVA

### AO NÍVEL DO SIGNIFICANTE (Denotação) E DO SIGNIFICADO (Conotação)

Posição do personagem homo no enredo: a personagem Marlene está presente pela ausência. Atravessa toda a narrativa do filme através dos diálogos de diversos personagens e em fotos.

Contexto social do homo: *Bas-fond*, trabalhava em shows como travesti, sustentava o garoto de rua.

### RECURSOS NARRATIVOS

Tipo de narrativa e de montagem: Linear.

## A HISTÓRIA DO FILME

Denotação: o gay é condenado na narrativa do filme através dos diálogos. Toninho constantemente o caracteriza como um objeto de uso passageiro e o adjetiva como nojento e suportável somente pelo dinheiro que lhe dava.

Sandra Galinha, uma putinha de cabaré barato, mora com um travesti, Marlene, que se suicida por causa de um garoto de rua, marginal e assassino; é procurada pelo pai, um policial, que tenta recuperá-la, embora a tenha expulso de casa aos 13 anos. Toninho, o garoto (Paulo Guarnieri), se envolve com Sandra (Cristiana Aché), quando vai ao apartamento, em busca de uma fotografia onde aparece com o travesti. O pai, o detetive Galvão (Paulo Gracindo), encontra os dois no apartamento e tenta com ela se reconciliar. Sandra não lhe escuta.

Quando Sandra sai uma noite com Toninho, esta lhe pergunta de onde tira tanto dinheiro. Ele responde dizendo que ela quer saber se ele ganha a vida igual a ela. E que não transa mais boneca. Iniciam uma discussão mas terminam na cama.

Ao ser indagado, por Sandra, o que sente pela “amiga” Marlene, se tem por ela algum sentimento, Toninho responde que tem uma “filosofia” de vida onde, para ele viver bem, “alguém tem que se dar mal”.

Na delegacia, o policial Galvão ao interrogar um suspeito errado, sobre o seu estado civil, pergunta se é coluna do meio pelo fato de até aquela idade não ter casado.

Sandra briga por causa de Marlene, e entre outros palavrões, uma constante no filme, chama Toninho de “cafetão de travesti” e manda ele pegar o dinheiro que ganha dos viados e enfiar no rabo.

O pai de Sandra, o detetive, se envolve com Solange, companheira de boite de Sandra, somente para sondar a vida da filha, e esta revela que ela está com “um carinha que transava ou até ainda transa com bicha”.

Toninho, numa feira em Copacabana, mostra para Sandra um “assaltantezinho otário” ao presenciarem os passos de um pivete que assalta uma senhora e é pego e quase linchado pelas pessoas. Acha aquilo “um ganho” mixuruca.

Os dois na cama e Toninho levanta-se, às duas da madrugada, dizendo que vai trabalhar. E embora Toninho diga que não transa mais bicha, Sandra expressa ciúme ao dizer que “esta é a hora que elas estão na rua”. Ele diz que vai tomar um taxi.

Na Delegacia de Polícia, onde o pai de Sandra trabalha, motoristas de taxi reclamam que mais um foi assassinado.

Sandra e Toninho vão assistir um filme de Roberto Carlos, e ela elogia as músicas do cantor. Terminam brigando pois Toninho acha as músicas dele uma merda.

Sandra dança no cabaré. Toninho a arrasta da pista. Ela volta. Ele briga arrancando-a de um freguês. Diz que dá dinheiro para ela, pede para ficar com ele e diz que tem ciúmes até de Roberto Carlos.

Galvão, pai de Sandra, observa os dois tomarem um taxi. No taxi, Toninho olha para o motorista. Manda parar e atira em seguida, aos gritos de terror de Sandra. Sandra sai do carro e vomita. Um homem (José Dumont), os vê. Saem correndo em seguida.

Mais calmos, param a beira-mar para um lanche. Toninho diz para ela que agora ela sabe de onde vem a grana que ele tem. Começa a contar de sua vida. Que era bonito, diferente dos outros meninos de rua de São Paulo. Disseram então para ele vir para o Rio de Janeiro que ele se daria bem com as turistas. E como as turistas não pintaram encarou as bichas. E dorme em seguida no colo de Sandra no banco de praia.

Protesto de rua de motoristas de taxi. Repórter fala do quinto motorista morto, numa ruela de Copacabana.

Policiais assistem Kojak na TV. A testemunha (José Dumont) aparece na Delegacia. Delegado entra e fica fulo - faz comparação entre os policiais brasileiros e da série de TV, que vê os policiais assistindo. Diz que em Nova York os policiais resolvem tudo e os dele nada. Só conseguiram uma greve de motoristas.

Porteiro barra Toninho no prédio a mando de Sandra e solta a língua dizendo que o pai de dela é tira. Não quer confusão. Toninho compreende tudo ao lembrar da visita do velho à Sandra.

Toninho escora Sandra na saída do Cabaré. Ela pede para ele sumir da vida dela. E que apesar de seu pai ser tira não o vai entregar. Ele xinga Sandra dizendo que ela vai entregar e voltar para o pai porque é fraca. Puxa o revólver para ela. Ela manda ele atirar. Ele desiste. Os dois se reconciliam. Ela pergunta pelos sentimentos dele pelo motorista de taxi que matou, que era casado e ainda estava pagando o carro. Ele explica não ter sentimento nenhum.

A testemunha fala de ter visto um casal de garotos. A polícia deduz ser o assassino um menor, porque não tem registro de impressões digitais. É como se não existisse. Começam a investigar o lugar.

Enquanto isso, o casal está num motel de luxo. Saem pelas ruas e num taxi o motorista fala que o rumo da investigação vai mudar pois uma testemunha falou e estão fazendo o retrato falado do assssino de motoristas de taxi.

Sandra manda Toninho fugir para São Paulo. Alega que o pai dela é um demônio e vai terminar descobrindo. Conta que o pai a trancou durante uma semana numa cela e depois a botou para fora de casa aos 13 anos. Toninho, no entanto, imagina matar mais um antes de ir para São Paulo.

Galvão vai deduzindo e diz apostar seus 25 anos de policial como o assassino é Toninho. Vai até Sandra e insiste que ela confesse. Leva-a a um lugar afastado, pede para ela confessar. Discutem sobre a relação deles. Implora, pela mãe, que ela confesse. Como ela nada diz, ele diz que ela escolheu a própria sorte. Ela diz que tem medo. Ele sai e fica ouvindo os gritos da filha, que entregou aos policiais e está sendo torturada por eles.

Toninho, chegando de São Paulo, pega um taxi. Os policiais vigiam sabendo que ele fechou mais um na Lagoa.

Sandra dançando com um coroa, ouvindo Roberto Carlos, lembra de Toninho e passa mal.

Toninho é baleado na entrada da boite. Entra vai até Sandra. Detetive Galvão entra e queima logo o garoto com tiros que morre nos braços de Sandra.

Faxineiro limpa o sangue no chão da boite em frente a Sandra. Ela está sentada, vestida de branco, toda suja de sangue. Levanta-se e sai de cena.

Um plano geral mostra a praia de Copacabana do alto. Entram os letreiros finais do filme.

Conotação: o gay é um ser depressivo. Vive no sub-mundo, tem um sub-emprego. Apaixona-se e paga marginais para ter parceiros. Termina a vida se suicidando, se jogando no pátio interno de um edifício cabeça-de-porco.

## 2.2 - Linguagem Gestual.

Tipo de gestualidade : Inexistente - o gay (Marlene) só aparece morto e em fotos, vestido de travesti, manuseadas pelos personagens Sandra e Toninho.

Características: as indicações de códigos de gestualidade, que caracterizam o personagem Marlene como homossexual, só aparecem nas fotos manuseadas por outros personagens, onde o vemos vestido de travesti, e pela dos diálogos, onde é referido e onde indica que ele trabalhava em shows de boite.

## 3. Retrato Fílmico.

TEOR DO DISCURSO: PEJORATIVO.

RESULTANTE ENCONTRADA: R1-PEJORATIVO, as referências ao homossexualismo são diretas nos diálogos quando se referem à personagem morta.

**RETRATO FÍLMICO:** O tratamento dado ao homossexualismo, em **Amor Bandido**, é extremamente agressivo. O texto de Louzeiro e Serran ficou homofóbico na versão filmica de Bruno Barreto. O personagem Toninho, por quem supostamente Marlene se suicida, e a quem sustentava, em diálogos com Sandra se refere a ela e diz: -"Quem era a bichona ? Eu como e jogo no lixo". Ou então: -"Eu tinha nojo dele. Me soltava uma grana mas eu morria de nojo dele fungando no meu cangote, imitando Vanusa". Não há respeito nenhum à sua figura humana, mesmo depois de morto, os policiais se referem a ele num tom de zombaria tanto a sua figura como às circunstâncias de sua morte. É um ser que a sociedade despreza e acha nocivo. Quanto ao contexto dramático (motivação interna) o gay Marlene é depressivo, se suicida.

O filme tem um discurso paralelo a história que desenvolve, altamente pejorativo a respeito do homossexualismo. Sandra, representa o ideário da mulher de classe média baixa - no filme, pobre e prostituta - a respeito do homossexualismo. Reações dela se expressam agressivas em vários momentos, por exemplo, ao sentir ciúmes de Toninho, diz "essa é a hora que elas estão na rua, não é?"; demonstrado o seu medo à concorrência dos travestis, que supostamente podem dar mais dinheiro a ele do que ela. Piadas no filme se referem ao homossexualismo, como a do detetive Galvão perguntando a uma personagem de meia idade se ele é coluna do meio por não ter se casado ainda. O homossexualismo personificado pela figura triste de um travesti de uma boate barata que se suicida, é colocado como sendo a coisa mais vil, mais baixa e nojenta que habita os sub-mundos da marginalidade. É um discurso torto, e chega a ser assustador para quem, pela primeira vez, procure nele alguma informação sobre a perspectiva de vida de um homossexual.

## ANÁLISE DO FILME 6

### 1. Análise Estrutural (Sintática).

Título: Ao Sul do Meu Corpo , Paulo Cesar Saraceni, 1981, 35 mm, cor.

Gênero: Drama

Elenco e personagens: Ana Maria Nascimento e Silva (Helena), Paulo Cesar Pereio(Prof. Alberto), Nuno Leal Maia (Polidor), Gofredo Telles, Othon Bastos, Maria Pompeu, Eliane Martins, Cissa Guimarães, Jalusa Barcelos, Cida Moreira.

Sinopse: Numa escola paulista dos anos 30, o Professor Alberto (Pereio), inicia uma grande amizade com um de seus alunos, o jovem Polidor (Maia). Polidor, por influência do Professor, vai estudar em Paris. Volta ao Brasil durante o agravamento da segunda guerra. Alberto induz Polidor, sem ele saber, a engravidar a sua esposa, Helena, durante sua ausência propositada, querendo assim eternizar a amizade dos dois. Polidor vai embora e só retorna 30 anos depois. Alberto conta-lhe, então, a verdade. Mas o filho já está morto, assassinado durante a repressão militar. Baseado no conto “Duas Vezes com Helena”, de Paulo Emílio Salles Gomes.

### 2. Análise Significativa

LINGUAGEM NARRATIVA

AO NÍVEL DO SIGNIFICANTE (Denotação) E DO SIGNIFICADO (Conotação)

ELEMENTOS FIXOS DA PERSONAGEM E DA NARRATIVA

Posição do personagem homo no enredo: os dois, Alberto e Polidor, são personagens centrais de toda a trama. Formam um triângulo com Helena no terço final do filme.

Contexto social: as personagens são de classe média alta. Um é Professor de Universidade e o outro é estudante da mesma. O estudante vai estudar em Paris e lá vive durante muitos anos.

Tipo de narrativa e de montagem: Linear

A HISTÓRIA DO FILME

De estilo particular, *Ao Sul do Meu Corpo*, narra uma história de ficção e tem, repentinamente, em seu desenrolar, um corte estranho para mostrar uma entrevista com Paulo Emílio Salles Gomes, crítico de cinema e autor do conto “Duas Vezes com Helena”, no qual se baseia o filme.

Denotação: O filme apresenta a história de uma grande amizade que se inicia numa escola paulista dos anos 30, entre o Professor Alberto (Pereiro) e o jovem Polidor (Maia). Polidor, por influência do Professor, vai estudar em Paris. Volta ao Brasil durante o agravamento da segunda guerra. Alberto e Polidor jamais se declaram homossexuais mas suas ações levam a crer na existência de um amor homossexual. No entanto, no decorrer das situações, onde certos olhares e certos abraços, somados à “filosofia” de vida do Professor, parece que aquele tipo de amizade na realidade nunca se estruturou como as personagens desejavam. Correspondem-se a vida inteira, e o professor trama com a esposa, Helena, pelo fato dele ser estéril, dela seduzir Polidor e dele engravidar, durante a ausência propositada do professor, quando Polidor que vem visitá-lo em sua casa em Campos do Jordão. Fato que, mais tarde, revela a Polidor, justificando seu atople vontade de perpetuar, para sempre, a amizade dos dois. No entanto, o filho jamais é visto por Polidor, que se ausenta durante anos após engravidar Helena. E quando mais tarde os reencontra, vem a saber da existência do filho, que fora morto durante uma ação subversiva pela repressão militar. Os três, Alberto, Polidor e Helena, já bem maduros, encerram o filme numa dança de mãos dadas.

Conotação: O filme insinua uma relação homossexual, entre o professor e o aluno, não resolvida e complicadíssima. Sublimada, nunca assumida, sobretudo pelas posições mentais do professor sobre amor e numerologia: dois para um. Induz que o homossexualismo pode se manifestar de maneira, por vezes, velada - Helena constantemente manifesta seu ciúme por Polidor -, e até mesmo de maneira oculta, para os agentes do fato, que sublimam esse sentimento de uma maneira peculiar ou particular, para nunca assumirem de fato uma relação homossexual ou desenvolverem ações que caracterizam tal tipo de relação.

## 2.2 - LINGUAGEM GESTUAL

Tipo de Gestualidade: Não-estereotipada (Natural) - ausência de códigos gestuais homossexuais, não indica presença de homossexualismo.

Sub-gestualidade: algumas trocas de olhares indefinidos e abraços demorados entre Alberto e Polidor.

Características: as personagens, Prof. Alberto e o aluno Polidor, comportam-se em cena com o gestual característico de heterossexuais. Certos olhares entre os personagens deixam no ar uma certa ansiedade entre eles.

## 3. Retrato Fílmico.

TEOR DO DISCURSO: NÃO-PEJORATIVO (DÚBIO)

**RESULTANTE ENCONTRADA = R3-DÚBIO** - o filme pode levar a diversas interpretações sobre o homossexualismo.

**RETRATO FÍLMICO:** O sentimento dos dois homens externam-se somente por uma amizade muito forte. Mas o filme abre margem para interpretações particulares sobre a manifestação do homossexualismo e maneiras de sublimá-lo. No caso deste filme, uma destas estaria no fato dos dois personagens sempre manterem um elo de ligação, se correspondem a vida inteira, e terminarem simbolizando a amizade que um tem pelo outro, pelo engravidamento da esposa do Professor, que mais tarde revela ser uma maneira de tê-lo perto, uma parte dele, eternizando a amizade dos dois, - um ato de amor sublimado - e dentro da "filosofia" do professor que se resumia na fórmula "dois para um". Representando, simbolicamente no final do filme, através de uma dança dos três personagens, Alberto, Polidor e Helena, de mãos dadas. Outro fato que chama atenção, é o de Polidor jamais ver o filho que simboliza a amizade dos dois. Como se falasse de um filho imaginário entre dois seres do mesmo sexo. Como seria, "de fato", o filho "genético" entre homossexuais.

## ANÁLISE DO FILME 7

### 1. Análise Estrutural (Sintática)

Título: **Beijo na Boca**, Paulo Sérgio de Almeida, 1982, 97 min, 35 mm, cor.

Gênero: Drama criminal

Elenco e personagens: Mário Gomes (Mário), Cláudia Ohana (Celeste), Joana Fomm (mãe de Celeste), Milton Moraes (pai de Celeste), Denis Carvalho (Artur), Stepan Nercessian (Pardal), Perfeito Fortuna (Vaporube), Cláudia Celeste (travesti) e outros.

Sinopse: Celeste (Ohana), típica garota de Copacabana, e Mário (Gomes), funcionário do Planetário, conhecem-se durante um curso de astronomia: ele mora perto da Cinelândia, mantendo contato com boêmios, travestis e traficantes; ela, filha única, vive com o pai, militar, e a mãe, dona-de-casa. Os dois se envolvem. Ela termina saindo de casa e os dois se entregam a um intenso romance. Ele mergulha no tráfico de drogas, comete crimes e a envolve ao assassinar antigos namorados dela. O caso ganha manchetes de jornais e os dois terminam se acusando mutuamente no tribunal.

### 2. Análise Significativa.

#### 2.1 - LINGUAGEM NARRATIVA

AO NÍVEL DO SIGNIFICANTE (Denotação) E DO SIGNIFICADO (Conotação)

#### ELEMENTOS FIXOS DA PERSONAGEM E DA NARRATIVA

Contexto social do homo: travesti, transformista faz shows em boites.

Posição do homo no enredo: é secundário, faz uma ponta, é quase um extra no filme.

Tipo de Narrativa e Montagem: linear.

Tipo de Interpretação: natural.

#### A HISTÓRIA DO FILME

Denotação: a presença do gay, um travesti, neste filme é muito curta. Ele aparece sempre nos corredores do edifício onde mora a personagem principal, Mário. Seu diálogo com Mário se refere a coisas fúteis e a sonhos de um dia “fazer shows internacionais, em Paris”. O travesti aparece sempre “montado”, vestindo roupas femininas.

A história do filme é calcada no famoso caso Lou. E aqui não é importante narrá-la. O importante é observar que, sendo um drama criminal, a personagem principal, o marginal

Mário, encontra nos redutos do banditismo, do tráfico e da prostituição com a figura do travesti.

Conotação: a presença do travesti nos corredores do edifício é somente para indicar que o edifício onde Mário reside é de má reputação. Portanto, travesti é sinônimo de má reputação. Nas poucas cenas em que aparece, induzem ainda que, Mário, outrora teve maior relacionamento com o travesti.

## 2.2 - LINGUAGEM GESTUAL

Tipo de Gestualidade: ESTEREOTIPADA

Sub-Gestualidade: roupas femininas extravagantes, peruca loura, sapato alto, jóias, cílios postiços, maquiagem carregada.

Características: gestual feminino, andar de miss, voz de falsete.

## 3. Retrato Fílmico Encontrado.

**TEOR DO DISCURSO**: PEJORATIVO.

**RESULTANTE ENCONTRADA**: R1-PEJORATIVO tanto na gestualidade (estereotipada) quanto na narratividade.

**RETRATO FÍLMICO**: Este filme serve para exemplificar como o uso, de forma quase meteórica em cenas rápidas, da personagem homo, notadamente a figura de um travesti, deixa uma significação pejorativa e redutora sobre o homossexualismo. O travesti está no filme para indicar que o edifício onde mora o marginal protagonista é de má reputação. Pois, só nestes prédios é que travestis conseguem morar. A má reputação fica como sinônimo de travesti. Isso reduz e fecha o discurso para o observador sobre o homossexualismo. Que no filme quer dizer: homossexual é uma figura que se veste de mulher, mora num edifício de má reputação, faz shows em boate, viração na rua e sonha um dia “fazer shows em Paris”. Frase também repetida em outros filmes por personagem homossexual.

## ANÁLISE DO FILME 8

### 1. Análise Estrutural (Sintática)

Título: O Beijo da Mulher Aranha, Hector Babenco, 1985, 35 mm, cor.

Gênero: Drama.

Elenco e Personagens: Sônia Braga (Mulher Aranha e Leni Lamaison), William Hurt (Molina), Raul Júlia (Valentin), José Lewgoy (diretor do presídio), Herson Capri (general alemão), Milton Gonçalves (agente de polícia) e outros.

Sinopse: Num presídio de um país latino americano não identificado, dois prisioneiros ensaiam uma difícil convivência numa mesma cela. Um deles, Molina (William Hurt), é um homossexual condenado por corrupção de menores. O outro, Valentin (Raul Júlia), é um militante político, torturado quase que diariamente pelas autoridades que desejam obter informações sobre suas atividades subversivas. São duas personalidades diferentes entre si, cujo único ponto em comum é o de representarem, cada um a seu modo, uma ameaça ao Estado. Molina na tentativa de conquistar Valentin narra a história de dois filmes (de uma Mulher Aranha e um outro sobre nazistas) alienados da realidade que o militante político tenta passar para ele. Baseado em romance homônimo de Manuel Puig.

### 2. Análise Significativa

#### 2.2 - LINGUAGEM NARRATIVA

AO NÍVEL DO SIGNIFICANTE (Denotação) E DO SIGNIFICADO (Conotação)

#### ELEMENTOS FIXOS DA PERSONAGEM E DA NARRATIVA

Contexto Social do Homo: Molina era bancário e está preso por corrupção de menores.

Posição do homo no enredo: Molina é co-protagonista de Valentin na trama do filme.

#### RECURSOS NARRATIVOS

Tipo de Narrativa: Intercalada. São narradas histórias simultaneamente.

Tipo de Montagem: Intercalada. São intercaladas cenas que reconstituem os filmes contados por Molina, mas não em ordem cronológica.

Ênfase da Pontuação Cinematográfica: Mudança do tom da fotografia para preto e branco e sépia quando utiliza o *flash-back* (ou imagem pensamento) para reconstituir as cenas dos filmes narrados por Molina a Valentin.

#### A HISTÓRIA DO FILME

Denotação: o filme narra o envolvimento de dois prisioneiros, Molina, homossexual, e Valentin, um guerrilheiro, onde cada um tenta convencer o outro de suas convicções até chegarem a um ponto comum de concordância e descobrirem a solidariedade e a amizade. Molina, politicamente desinformado, mistura a realidade aos filmes que viu e que narra a cada noite para Valentin. Histórias de heróis e heroínas trágicas, onde os sentimentos dominam. Basicamente a história de dois filmes, um filme nazista, onde a heroína Leni Lamaison (Sônia Braga) é aprisionada pela Resistência; e um outro, onde uma Mulher Aranha (Sônia Braga) socorre e cuida de um naufrago numa ilha deserta. Molina é pressionado pelo diretor do presídio e por um agente de polícia para que obtenha informações sobre os planos de atividades guerrilheiras de Valentin. Molina termina não cedendo. Valentin é continuamente torturado para confessar. Molina cuida de seus ferimentos e o sofrimento dos dois terminam por aproximá-los levando-os a uma amizade profunda onde a ideologia e o afeto se misturam. Molina, ao sair da prisão, morre ao tentar realizar uma conexão com os amigos guerrilheiros de Valentin.

Conotação: No desenvolvimento do relacionamento afetivo com o guerrilheiro na prisão, o homossexual Molina sofre um processo de desalienação de seu universo sentimental e descobre outras preocupações através da conscientização e compreensão de fatos sociais e políticos.

## 2.2 - LINGUAGEM GESTUAL

Tipo de Gestualidade: NÃO ESTEREOTIPADA (Delicada)

Sub-Gestualidade: camisas de modelos e tons arrojados.

Características: a utilização de gestos delicados, olhares e ações suaves, utilizados pelo ator William Hurt, indicam que a personagem é homossexual. No entanto, a gestualidade não é estereotipada.

## 3. Retrato Fílmico Encontrado

**TEOR DO DISCURSO:** NÃO PEJORATIVO

**RESULTANTE ENCONTRADA:** R2-NÃO PEJORATIVO. O filme mostra um processo de conscientização pela troca de sentimentos entre dois personagens de modos de vida antagônicos. Cada um absorve novas percepções sobre assuntos que não aceitavam ou conheciam.

**RETRATO FÍLMICO:** a personagem gay, Molina, apresenta um gestual entre o delicado e o suave. Na sua convivência com o guerrilheiro Valentin, explicita toda a sua alienação política,

principalmente por se deixar encantar pelo exótico das heroínas dos filmes que narra, e não distinguir que um deles é de cunho nazista. Por outro lado, o texto de Manuel Puig, põe em cheque-mate a posição do herói guerrilheiro, que luta por uma causa social justa e pela qual custará a sua vida diante dos “novos nazistas”, os policiais da prisão, representantes do Sistema que ele está subvertendo. Estes, tentarão induzir Molina a arrancar de Valentin planos de suas atividades políticas. Isto, e a influência de Valentin sobre Molina, colocará agora em cheque-mate as convicções do gay alienado, que, no momento em que se engaja na luta de Valentin, também será morto. O texto de Puig, bem expresso no filme de Babenco, é neste momento maior que as discussões sobre as causas sociais. Pelo fato de questionar um tipo de *modos operande* de uma ideologia onde o engajamento de um sujeito numa luta social deva lhe custar a vida. Questiona o valor deste herói que se sacrifica, que morre. O herói que se anula ao nível pessoal. Ideologia que, nos dias atuais, já não é acreditada por muitos. As pessoas já não se sensibilizam, ou pior ainda, se afastam de toda ideologia onde, para mudar um processo político ou mesmo um pensamento, tenham que se anular, morrer e nunca participarem de fato da mudança pela qual se empenharam. Há uma preocupação maior com a subjetividade de cada um, diria até, com o seu próprio corpo.

Ao mesmo tempo que **O Beijo da Mulher Aranha** critica essa subjetividade, que pode descambar para desparates como a “paixão pela frescura”, expressa na alienação de Molina ao narrar filmes de forma sentimental, - [ “paixão” esta tão presente na realidade da vida dos homossexuais, e fato advindo, principalmente, da acomodação, de aceitarem o espaço que a sociedade lhe reserva e o condena: o da alienação ] -, também critica os heróis que se “suicidam” por uma causa, e se esquecem de si. Um herói que termina fascinando Molina, quase da mesma forma alienada que a Mulher Aranha. No desenlace do filme, após ter remexido com “a paixão pela frescura” dos gays, fazendo Molina se engajar na luta de Valentin, descobrindo o amor e solidariedade, os dois morrem. Os dois heróis morrem. E remete para o observador o comando da luta contra os “novos nazistas”.

**O Beijo da Mulher Aranha**, é um dos poucos filmes que, tratando de temas mundiais de preocupação, como alienação e conscientização, subjetividade e anulação, consegue envolver, politicamente, uma personagem homossexual e remexer suas convicções costumeiras e estereotipadas, das quais, ela, por vezes, nem percebe tê-las.

## ANÁLISE DO FILME 9

### 1. Análise Estrutural (Sintática)

Título: A Morte Transparente, Carlos Hugo Christensen, 1978, 90 min., 35mm, cor

Gênero: Drama policial.

Elenco e Personagens: Bibi Vogel (Marlene), Wagner Montes (Beto), Fernando de Almeida (Ramiro, o gay), Jayme Barcelos (Delegado), Roberto Faissal, Osmar de Matos, Sonia de Moraes (Vitória), Domicio Costa (Tony), Darcy de Souza (Jandira), Paulo Brandão, Tatiana Leal, Affonso Braga, Ricardo Barros, Marcos André (Serjão), Ricardo Faissal, Denise Izeksoli, Levi Salgado, Ricardo Faria, Silvio Luiz.

Sinopse: Beto (Wagner Montes), um playboy da zona sul do Rio, se envolve com Marlene (Bibi Vogel), e ao mesmo tempo com Ramiro (Fernando de Almeida), homossexual que constantemente lhe dá dinheiro. Beto trama a morte do amante de Marlene, afogando-o na piscina. Ramiro lhe fornece todos os álbis, quando se instaura a investigação policial. No entanto, depois de tudo solucionado com a polícia, Marlene tinha outros planos com outro namorado. Beto, então, planeja sua vingança e põe tudo a perder, inclusive sua liberdade.

### 2. Análise Significativa

#### 2.1 - LINGUAGEM NARRATIVA

AO NÍVEL DO SIGNIFICANTE (Denotação) E DO SIGNIFICADO (Conotação)

#### ELEMENTOS FIXOS DA PERSONAGEM E DA NARRATIVA

Contexto social do homo: a profissão do homossexual Ramiro não fica definida no filme. Nota-se que é de classe média e dispõe de algum dinheiro. Já Beto é típico garotão play-boy da zona sul do Rio de Janeiro e de classe média.

Posição do homo no enredo: Ramiro, embora faça parte do triângulo amoroso de Beto, é uma personagem secundária na trama. Ele sempre acoberta Beto quando este precisa de um álibi ou se esconder. A mãe de Beto sempre liga para ele procurando o filho.

#### RECURSOS NARRATIVOS

Tipo de Narrativa e Montagem: Linear.

Tipo de Interpretação: natural.

#### A HISTÓRIA DO FILME

Denotação: A Morte Transparente, tem uma trama policial envolvendo um jovem play-boy num assassinato de um rico empresário. As personagens principais são Beto e Marlene. A

personagem homossexual, Ramiro, sempre aparece quando Beto está em dificuldades e vai a sua procura. Este sempre o recebe e o aceita em qualquer circunstância.

Beto (Montes) e uma turma de amigos invadem uma casa e tentam, à beira da piscina, currar a moradora, Marlene (Vogel). No entanto, ela submerge e todos fogem pensando que ela se afogou.

Muitas fotos de homens pelados, de frente e de costas são mostrados. Uma campainha toca e a personagem homossexual, Ramiro vai atender a porta. Beto entra e pede a ele um alibi: que passou a tarde toda com ele. Concorde e depois lhe dá dinheiro. Beto sai e vai para casa da mãe. A polícia vem procurá-lo. Tem que ir a delegacia pois, na fuga, deixou cair a sua bolsa perto da piscina. Tenta localizar o pai. Na delegacia o delegado tenta tirar o nome dos outros garotos. É quando, para surpresa de Beto, surge Marlene, que fingira ter se afogado. Ela retira a queixa. Delegado se zanga.

Corte para uma sauna de homens onde Ramiro massageia Beto. Ramiro induz que ele procure a garota que deve ter gamado por ele.

Beto encontra com a garota, Marlene (Bibi Vogel), pede desculpas. Vão para a piscina, tiram as roupas. Mergulham. Se envolvem. Transam. Ela revela que vive com um velho que é seu amante, um paulista, que quando vem ao Rio fica naquela casa.

Corte. Praia. Beto todo vestido, espera e entra no carro dela. Conversam. Ele está apaixonado e ela reclama que ele pode comprometé-la se continuar ligando. Se encontram, depois, às escondidas.

Beto na cama com Ramiro. Procura se livrar de suas carícias e não o respeita.

Corte. Na rua um outro gay dá-lhe uma cantada. Ele recusa. Encontra um amigo. Repentinamente Beto pula de seu Bugre, resolve entrar na casa de Marlene, vai até a piscina e afoga Durval, o amante de Marlene. A empregada se move na cozinha. Beto vai até Marlene e diz que tinha que ser assim. Para ela gritar depois que ele sair que o velho se afogou. Beto volta correndo e foge no seu Bugre. Marlene grita. Depois liga para a polícia e vai até a praia dar um mergulho.

Cenas se sucedem. O médico faz autópsia. Policiais interrogam a empregada. O médico à beira da piscina constata morte por afogamento. Teve um colapso antes de se afogar. O ritual de remoção do corpo é longo. Amigos consolam Marlene. O delegado entra, vem interrogá-la. Pergunta se os rapazes que invadiram a sua piscina se tinham voltado.

A mulher de Durval sabe da notícia, tenta esconder, pois também tem um amante suspeito.

A notícia do jornal é vista por Beto. Liga para Marlene.

A empregada da casa de Marlene vai embora.

Beto em casa. Mãe bate à porta de seu quarto reclamando que não o vê a uma semana. Recebe telefonema de Ramiro. Liga para Marlene. Marlene recebe telefonema de Antonio, amigo de Durval que avisa que o dinheiro do seguro já está na conta dela. Ela mente que a empregada ainda está lá Beto entra na casa de Marlene e encontra Nando. Sabe então que os

dois vivem juntos. Nando ironiza dizendo que ele trabalhou bem. Mas já recebeu o pagamento. Acabou-se a sociedade. E dá-lhe uma surra. Manda ele desaparecer.

Nando fala a Marlene que era melhor vender a casa e sumir. Ela liga para o delegado Costa, e diz que Beto voltou a invadir sua casa. O delegado diz que vai tomar providências. Nando e Marlene planejam o futuro. Ele é estúpido. Diz que está cagando pro dinheiro dela.

Beto, muito zangado, freia seu bugre. Vê algo na areia. Implica com um garoto e dá-lhe uma surra na areia. Ninguém faz nada. Depois vai até a garota e dá-lhe um chute. Em seguida vai até a casa de Ramiro.

Segue uma sequência de montagem paralela. Marlene recebe 50 mil dólares do seguro. Beto recebe de Ramiro uma arma que pediu. Diz que vai matar os dois. Beto liga para casa de Marlene. Nando não atende e vai receber Marlene que entra com o dinheiro. Os dois ficam sozinhos. Nando fala que só tem um grilo, o garoto, Beto. Cena demorada. Ela diz que já avisou para o delegado. E dançam, se afoagam. O telefone toca. Não atendem. Vão até a piscina. Mãe de Beto liga para Ramiro, ele diz que está tudo bem, que ele passou a noite com ele. Detetives seguem o Bugre de Beto. Beto entra na casa de Marlene. Encontra casa vazia. Ao sair encontra delegado e diz que ela ligou pedindo para ele limpar a piscina. Delegado resolve esperar por Marlene. No aeroporto Nando passa pelo *check-in*. Delegado dorme à beira da piscina, numa cadeira. Levanta-se e vê no fundo da piscina o corpo de Marlene boiando. Beto vem chegando e se assusta. Puxa o revólver para o delegado e sai correndo.

Conotação: pelo detalhamento das cenas do filmes percebemos as vezes que a personagem homossexual aparece e em que situação. Ela está nesta trama como uma pessoa descartável usada frequentemente por Beto como um degrau momentaneo na escalada de seu objetivo: conquistar a garota Marlene e todo o dinheiro que ela ganhará com a morte do empresário, seu amante. Ao mesmo tempo que Beto recusa as carícias de Ramiro, o procura como a quem procura um pai protetor que o defenderá em qualquer circunstância. Beto é aqui a perfeita figura do aproveitador.

## 2.2 - LINGUAGEM GESTUAL

Tipo de Gestualidade: NÃO-ESTEREOTIPADA (Natural).

Sub-Gestualidade: olhares insinuantes de Ramiro; carícias de Ramiro nas pernas de Beto, na cama. Roupas íntimas enquanto os dois estão na cama.

Características: somente os gestos explícitos de carícias na cama e de troca de olhares sobressaem na indicação de personagem homossexual. Nos demais, o comportamento é normal.

## 3. Retrato Fílmico

## TEOR DO DISCURSO: PEJORATIVO

**RESULTANTE ENCONTRADA:** R1-PEJORATIVO no comportamento da personagem.

**RETRATO FÍLMICO:** o tratamento dado ao homossexual neste filme, apesar de não se utilizar de trejeitos estereotipados, é pejorativo. Coloca-o como uma pessoa que constantemente fornece dinheiro ao seu parceiro sexual, que não cede aos seus apelos sexuais, nas poucas cenas de cama, muito discretas. Ramiro, no entanto, cede facilmente a todos os apelos de Beto, financeiros, álibis, armas, mentiras. A relação emocional entre Beto e Ramiro é seca. Mas claramente o homossexual cede tudo para ter o parceiro, que foge de seus apelos, pois na realidade Beto é um aproveitador, não um homossexual. Aquela situação para ele é passageira, é momentânea e não haverá nunca da parte dele nenhum envolvimento ou relação emocional. Aqui, mais uma vez, o homossexual paga para ter um parceiro que não continuará com ele. Note-se também que Ramiro é bem mais velho que Beto.

## ANÁLISE DO FILME 10

### 1. Análise Estrutural (Sintática)

Título: A Rainha Diaba, Antonio Carlos Fontoura, 1974, 35 mm, cor,

Gênero: *Thriller-pop-gay-black* (segundo seu diretor).

Elenco e Personagens: Milton Gonçalves (Rainha Diaba), Odete Lara (Isa), Stepan Nercessian (Bereco), Nelson Xavier (Catitu), Iara Cortes (Violeta), Wilson Grey (Manco), Edgar Gurgel Aranha (Zuleico), Haroldo de Oliveira (Bigode), Geraldo Sobreira (Odete), Arthur Maia (Arlete), Fábio Camargo (Duvidosa), Carlos Prieto (Lilico), Procópio Mariano (Coisa Ruim), Lutero Luiz (Anão), Marquinhos Rebu (Decidida).

Sinopse: Do quarto dos fundos de um antro de prostituição, o marginal Rainha Diaba (Gonçalves), homossexual caprichoso e vingativo, controla com mão de ferro o crime organizado da cidade. Para evitar que um de seus homens-chave, Robertinho, seja preso, ele encarrega o chefe Catitu (Xavier) de inventar um bandido perigoso para despistar a polícia. Catitu encontra nas bocas da Lapa o pivete Bereco (Nercessian), sustentado pela cantora de cabaré Isa (Lara), e o projeta no mundo do crime. Bereco, porém, leva tão à sério seu sucesso que resolve se estabelecer por conta própria, enfrentando Rainha Diaba e seus capangas homossexuais numa sangrenta guerra das bocas.

### 2. Análise Significativa

#### 2.1 - LINGUAGEM NARRATIVA

AO NÍVEL DO SIGNIFICANTE (Denotação) E DO SIGNIFICADO (Conotação)

Contexto Social do homo: é chefe de uma perigosa quadrilha de traficantes da baixada fluminense do Rio de Janeiro.

Posição do homo no enredo: é personagem central de uma trama que narra a sua vida no sub-mundo da marginalidade e do crime.

#### RECURSOS NARRATIVOS

Tipo de narrativa: Linear

Tipo de montagem: Linear

Recursos Narrativos: muito sangue, que chega a ser um exagero no filme. Elementos de pintura *naif* e aspectos de elementos cafonas variados compondo os cenários. Típico das pessoas que tem dinheiro mas, não tem concepção estética para agruparem diversos

elementos. As cores dos cenários são pesadas. Da mesma forma, o tom da fotografia de colorido berrante.

## A HISTÓRIA DO FILME

Denotação: O filme mistura banditismo e homossexualismo com a vida de Madame Satã, lendário homossexual negro, marginal e brigão, do bairro da Lapa, do Rio de Janeiro, se passando no sub-mundo gay e do tráfico de drogas do subúrbio da mesma cidade. As relações entre os personagens são violentas. Todos amigos da Rainha Diaba são bichas afetadas, de gestual extremamente estereotipado no que se estende ao vestuário, jóias, perucas, maquiagem, e vozes. Todos os personagens são marginais.

A trama conta que o marginal Rainha Diaba (Milton Gonçalves), homossexual caprichoso e vingativo, traficante poderoso de drogas, para impedir que um de seus homens-chave, Robertinho, seja preso, encarrega o chefe Catitu (Nelson Xavier) de inventar um bandido perigoso para despistar a polícia. Catitu convence o pivete Bereco (Stepan Nercessian), sustentado pela cantora de cabaré Isa (Odete Lara), e o projeta no sub-mundo do crime. Bereco, ainda conduzido por Catitu e sem ter ciência dos planos deste, leva tão à sério seu sucesso que resolve se estabelecer por conta própria e enfrentar Rainha Diaba e seus capangas homossexuais numa sangrenta guerra das bocas onde todos se matam mutuamente.

Os letreiros iniciais do filme reúne recortes de letras e de figuras dando um tom cafona em sua composição geral. Enquanto os letreiros se sucedem a trilha sonora transmite o som da música "Índia" dando a impressão de estar sendo reproduzida de um disco muito arranhado. Logo após o término dos letreiros um *fade-in* mostra uma vitrola velha que a personagem Violeta, cafetina de bordel, desliga e manda as "meninas" saírem pois as visitas da rainha estão chegando. Entram diversas figuras de tipos marginais, que aparecerão durante todo o decorrer do filme: Manco (Wilson Grey), Coisa Ruim (Procópio Mariano), Gravata, e outros. Eles perguntam pela Diaba. Violeta diz que ela está esperando.

Em primeiro plano vemos as pernas negras de Diaba que ela raspa suavemente com uma navalha enquanto ao fundo vão entrando todos os marginais. Ao lado de Diaba (Milton Gonçalves) está Lilico (Carlos Prieto), uma bicha afetadíssima, de cabelos bem longos. Diaba como se não estivesse notando a entrada de todos pede a ele a tesourinha para cortar a unha do pé. Sua voz é bem afetada. Lilico diz que a gaveta está uma bagunça, que qualquer dia vai passar por lá para arrumar. Encontra a tesourinha e diz para ela atender os homens que ela corta as unhas dela. A Rainha Diaba levanta e vocifera com os homens dizendo que alguém deu o serviço e que querem prender o Robertinho. Dá um pulo em cima de Coisa Ruim e diz empunhando a navalha para ele que se Robertinho for pego ele vai parar no fundo do rio. Coisa Ruim reage dizendo que nada tem a ver com aquilo.

Corte. Um *night club* bem chambrega de subúrbio, chamado “Leite da Mulher Amada. Lá dentro um ambiente forte de prostituição. Aparece Catitu (Nelson Xavier) que conversa com Bereco (Stephan Nercessian). Fala que Bereco merece outro trato. Que sabe que ele é esperto. Que ele tem um olho bom para enxergar esse tipo de coisa. Que pode colocar ele numa jogada onde ele vai se dar bem e ganhar muito dinheiro.

Corte. A personagem Isa (Odete Lara), está em seu quarto sentada muito a vontade numa cadeira quando ouve passos lá fora. Corre e se deita. Bereco entra no quarto, ela reclama que quer dormir, que ele está fazendo barulho, que passou a noite na farrá. Começam uma briga e ela é espancada por Bereco. Com a boca toda suja de sangue vai até o banheiro e volta até a cama para cuidar das costas dele que está cheia de marcas. Conversam. Ao saber que ele iniciou transação com Catitu, ela fica fúria e diz que ele vai se dar mal com ele. Bereco responde que é malandro. Se beijam e terminam se amando.

Corte. Manco e Diaba no boteco do gay Zuleico (Edgar Gurgel Aranha) onde a frequência é só de bichas e travestis afetadíssimos. Manco presta conta para Rainha. Sai ante o escárnio das bichas. Diaba fica só na mesa e muda a fisionomia para um tom arrasado. As bichas das outras mesas se aproximam: “Quê, que cê tem, ô Diaba”; “Não gosto de ver a rainha assim”; “Conta. Tu é muito má, Diaba. A gente quer só ajudar”. E Diaba finge chorar. Nisso entra Catitu. Ela logo se alegra. Ele senta na mesa dela. Ela fica paquerando, Catitu pede para o dispensar, sorrindo. E informa que dentro de mais uma semana o moleque vai estar pronto. Diaba dá dinheiro para ele. Ele induz que as notas são poucas. Ela dá mais. Catitu sai. Diaba fica sozinha e diz, “Tudo para que o Robertinho não seja preso”.

Corte. Num carro, Catitu Bereco e mais dois capangas assaltam vários lugares. Um posto de gasolina, uma padaria. Catitu cobre Bereco de elogios, dizendo que ele é macho, fazendo a cabeça dele. No carro diz que por hoje chega. E reclama que é uma droga ser empregado de um viado, da Diaba.

Corte. Isa entra em casa. Olha Bereco dormindo. Acorda-o e ele pula da cama dizendo estar atrasado. Fala para ele que dormiu fora. Ele manda ela se danar e sai. Isa fica sozinha chorando.

Bando de Bereco assaltam um caminhão de entrega, e Catitu fuzila o ajudante que reagiu a pau para cima de Bereco. Pegam dinheiro do motorista. Já de volta no carro Catitu diz que vai comprar fumo com aquele dinheiro. Bereco começa a vomitar. E Bigode, outro marginal, se põe a dizer que ele é frouxo, que nisso é que dá chamar pivete. Bereco manda parar o carro puxa Bigode pra fora e dá-lhe uma surra. Catitu não deixa apartar. Depois pede calma e diz para Bereco que ele é durão e que o escolheu para ir com ele comprar o fumo.

Corte. Beira de estrada. Um caminhão tanque pára. Bereco e Catitu fazem a compra do fumo. Motorista conta dinheiro e pede a Catitu para não dizer a Diaba que foi ele quem vendeu. Catitu jura que não vai contar.

Corte. Casa de Diaba. Rodeada de bichas escandalosas. Entra Catitu que diz que o fumo está em cima. Diaba diz que é a vez de Coisa Ruim entrar em ação. Em seguida pergunta quem vendeu o fumo. Catitu entrega. Diaba fica indignada e manda Manco matar o motorista que vendeu o fumo.

Corte. Motorista sendo retirado do caminhão e morto pelo bando de Manco que depois ainda lhe corta o rosto com uma navalha.

Corte. Casa de Isa. Ela ouve sirene de polícia. Se apavora e diz para Bereco que são os homens. Que tinha falado para ele que aquela coisa de fumo não ia dar certo. Bereco agarra Isa, abre a porta e a empurra em cima dos policiais que subiam a escada, e se põe em fuga desesperada. A polícia não consegue pegá-lo. Isa toda machucada vê do quintal os policiais saírem levando o fumo que Bereco comprara com Catitu.

Num cabaré Bereco se encontra com Catitu. Catitu diz que alguém alcaguetou. E induz que foi Bigode, pois ele lhe deu uma surra muito feia. Falam que estão sem grana outra vez. Que tem que voltar a assaltar de novo os otários. E revela que tem uma jogada melhor, estourar as bocas da bichona, da Diaba. Bereco fica reflexivo.

Corte. Catitu discursa para o bando todo de Diaba: Manco, Coisa Ruim, Violeta. Propõe deixarem de ser empregado de Diaba. Propõe “fechar” a bichona. E aí cada um fica com um pedaço do mercado de fumo. Os outros ficam reflexivos.

Corte. Bereco numa favela encontra com o seu bando de pivetes e diz que o plano é estourar as bocas dos bacanas, de Gravata e de Robertinho. Mas antes quer acertar as contas com Bigode que o dedurou.

Corte. Entram na casa de Bigode. Ele está com uma negra que está nua. Mandam ela sair. Ela se veste calmamente. Logo que ela sai Bereco grita: “Foi tu, né, seu , merda” e dá um tiro em Bigode.

Corte. Bando de Bereco estourando, assaltando o fumo das bocas da Diaba. Matam os “vapozeiros” e levam o fumo. Vários lugares são estourados.

Corte. Diaba, vestida com um conjunto florido, diante do espelho pinta o rosto, sobretudo sobre os olhos, de maneira exagerada. Ela está irada. Diz que Gravata e Robertinho vão aprender a zelar melhor pelo que é dela. Vai até Robertinho e diz que ele é muito devagar. Só porque tem uma cara bonita está abusando. Que ele então vai acabar com ela. E corta a cara de Robertinho com a navalha. Ele fica no chão se contorcendo. Ela sai dizendo que quer o dinheiro todo de volta. Ao se ver só com o resto do bando Catitu fala para ninguém cruzar o caminho de Bereco, não atrapalhar, pois é por aí que a Diaba vai se dar mal.

Corte. Frente cabaré Leite da Mulher Amada. Isa sai e vai até o carro falar com Bereco. Está zangada com a presepada que ele fez. Ele manda ela entrar no carro. Apresenta Vavá e Tiziu, seus amigos. Gente boa. Circula com o carro. Convence Isa que gosta dela. Ela cede.

Corte. Os dois na cama. Após transarem Bereco faz a proposta dela vender fumo no cabaré através das garotas. Isa fica fula. Não quer. Ele diz que não insiste. Ela pergunta se ele vai ficar com ela. Ele diz que sim e ela concorda com a proposta dele.

Corte. Isa canta no cabaré. As meninas passam fumo para os fregueses.

Corte. Desce de um carro Duvidosa, uma bicha sinistra e se encaminha para a casa de Rainha Diaba que está dando uma festa onde os convidados são todos travestis e bichas afetadíssimas. A Rainha é anunciada e entra vestida espalhafatosamente, repleta de longos colares, super maquiada. As bichas conversam diversas frescuras, dizem que a Diaba fez tudo da festa. As bichas dançam. A cena é repleta de figuras de bichas escrotas. De repente elas notam que a Rainha está só num canto muito triste. Perguntam: “Que, que cê tem, viada?”. Insistem e ela conta que está invocada porque estão avançando nos pontos dela e tem certeza que são os próprios da turma dela que estão por trás. As bichas dizem que podem e vão ajudar, exclamando: “Qual é a Rainha que não pode confiar no seu povo?”.

Cabaré de Isa. Ela canta. Depois conversa com duas mulheres que pedem um espaço para Zuleico, o dono do boteco que Diaba frequenta, vender fumo. Ela pede para ele vir falar com ela.

Corte. Noutra noite. Vê-se que todo o bando de bichas e Diaba estão lá fora do Cabaré de Isa. Zuleico espera Isa sair e se apresenta. Leva-a até um carro onde as bichas de Diaba estão escondidas. Estas a seguram e a jogam dentro do carro.

Corte. O ambiente é um salão de cabeleireiro. Vê-se subindo pelas escadas Isa, aos gritos, sendo carregada por várias bichas. Ela é submetida por Diaba e todas as outras bichas e travestis (super maquiados, vestidos de mulher), a uma sessão de tortura violentíssima, para que revele quem está fornecendo fumo para ela distribuir no cabaré. Ela não cede. Diaba enfia um charuto aceso entre as coxas de Isa. Ela grita, as bichas que a seguram a amarram numa cadeira e ficam em volta zombando dela ao imitarem seus gritos de dor. Um travesti grandão e de peruca loura diz para Diaba que quer torturar também. Pega o charuto e encosta no pescoço de Isa. Diaba vai até uma tomada de luz e esquenta um ferro comprido de esticar cabelo. Nisso Isa cospe na cara do travesti louro. Ele vai reclamar com Diaba. Esta mostra o ferro quente. Vão até Isa. Isa cospe na cara do travesti de novo. O travesti reclama com Diaba que ela cismou com a cara dele. Diaba aponta o ferro quente de esticar cabelo para entre as coxas de Isa que grita e diz que vai falar. E revela que é Bereco, um garoto que vive com ela que lhe fornece fumo. Diaba reflete e desconfia então de Catitu. Fala que Bereco deve ser um boneco bonito para Isa sofrer tanto antes de falar. Pega uma navalha e diz que não faz aquilo por gosto, mas ela tem que servir de exemplo. E rasga a cara de Isa com a navalha.

Corte. Bereco é apanhado por Catitu e seu bando. Conversa com ele. Se faz amigo e o convence a encarar a Diaba. Planeja que num encontro com ela, de repente ele estoura os miolos dela e pronto. Pressionado, Bereco aceita.

Corte. Diaba olha de uma janela a chegada de Bereco. Diz que ele é pintoso. Manda duas bichas irem revistar ele. Elas saem e Diaba se deita na cama.

Corte. Bereco é revistado por uma bicha que encontra um revólver na meia dele. Tira e manda ele entrar. Bereco entra no quarto de Diaba. Ela se levanta. Circunda Bereco. Lá fora Catitu age pondo os homens de Diaba fora de ação. No quarto o clima está tenso entre Bereco e Diaba. Bereco olha para a cama e deita. Diaba diz que sabia que eles iam se entender. Bereco diz que sempre quis conhecer Diaba. Diaba vai até a penteadeira e senta diante do espelho. Bereco pede um cigarro e apanha na mesinha de cabeceira dois cigarros e leva até Diaba. De repente pega a navalha dela e corta o pescoço de Diaba.

Corte. Bereco vai saindo correndo da casa de Diaba quando recebe uma saraivada de tiros do bando de Catitu. Ele morre gritando. Catitu ás gargalhadas diz que todos têm que festejar a morte de Diaba. Vão para o interior da casa. Em primeiro plano vemos que Violeta, a cafetina, prepara as taças numa bandeja e deposita veneno nelas. Catitu abre uma garrafa de champanhe. Violeta a toma das mãos dele e enche as taças. Serve a todos que bebem eufóricos. Logo em seguida todos começam a se contorcer e caem mortos no chão. Se amontoam uns por cima dos outros. Violeta gargalhando fala sozinha dizendo que agora ela é a única dona do fumo. É quando, por uma porta, se arrastando e banhada de sangue aparece Diaba com um revólver na mão. Violeta olha e vai perguntando se quer que chame uma ambulância quando leva um tiro certo no meio da testa e morre. A Rainha Diaba, banhada em sangue, colocando baforadas pela boca se arrasta pelas paredes, se apoia numa mesa, cai de joelhos e finalmente morre caindo por sobre a montanha de cadáveres estendidos na sala. Entram os letreiros finais.

Conotação: os marginais suburbanos são muito perigosos, principalmente negros. Tanto a Rainha Diaba quanto as demais personagens travestis, da clã de Diaba, passam a impressão de serem homossexuais, travestis, altamente desequilibrados, psicóticos. Marginais de quem se pode esperar qualquer ação violenta.

## 2.2 - LINGUAGEM GESTUAL

Tipo de Gestualidade: Estereotipada.

Sub-gestualidade: vestuário femenino (conjuntinhos de calça e casaquinho floridos, vestidos curtos rodados, etc.), perucas longas, pintura facial exagerada, principalmente por sobre as pálpebras, muito baton, esmalte nas unhas, anéis com pedras berrantes, etc.

Características: a gestualidade da personagem Rainha Diaba, mistura trejeitos femeninos com um comportamento facial um tanto psicótico. A expressão é raivosa como a de quem vai

partir para a agressão mas resolve se conter e imaginar um plano diabólico mais cruel. A utilização de diversos anéis de pedra grande expressa a vontade de poder, e de demonstrar ser uma pessoa que tem recursos financeiros.

### 3. Retrato Fílmico

**TEOR DO DISCURSO: PEJORATIVO.**

**RESULTANTE ENCONTRADA: R1-PEJORATIVO / ESTEREOTIPADO.** O filme não faz concessão a nenhuma personagem homossexual. Estas convivem com uma realidade extremamente violenta, são obsessivas, estereotipadas e sádicas.

**RETRATO FÍLMICO:** Com argumento e diálogos de Plínio Marcos, *A Rainha Diaba*, mexe com o submundo do tráfico de drogas carioca, apresentando um bandido negro e homossexual, vivido por Milton Gonçalves, que, de leve, lembra a vida de Madame Satã, lendário marginal, também carioca, homossexual, negro e brigão, de algumas décadas atrás. Mistura banditismo e homossexualismo, se passando no sub-mundo gay e do tráfico de drogas. As relações entre os personagens são violentas. O estereótipo corre solto na tipificação da própria Rainha Diaba e de todos seus amigos. São bichas afetadas no gestual se estendendo ao vestuário, jóias, perucas, maquiagem, e vozes. Todos os personagens são marginais e poderosamente violentas, sádicas, - vividos pelos atores Geraldo Sobreira (Odete), Arthur Maia (Arlete), Fábio Camargo (Duvidosa), Carlos Prieto (Lilico), e Marquinhos Rebu (Decidida). É violentíssima a cena onde todas as bichas reunidas com Diaba, torturam Odete Lara, num cabeleireiro, enfiando um ferro quente de esticar cabelo entre as suas coxas. Parece que a Rainha Diaba escolheu a dedo, cada uma delas, pelo seu teor de escracho e periculosidade. Para compor uma *gang* marginal gay quase implacável.

Em meio a tanta perversão e marginalidade a imagem do homossexual suburbano que o filme explicita é acrescida de adjetivos - que podem ser aferidos às cores que o filme utiliza na sua fotografia e ao estilo dos muitos cenários dele: berrante, cafona. E o contexto social que o filme o remete é o da marginalidade violenta e do crime. *A Rainha Diaba* é uma alegoria das mais violenta e sádica do homossexualismo.

## PARTE 6

### O DISCURSO DO CINEMA BRASILEIRO SOBRE O HOMOSSEXUALISMO

**A**pós a exemplificação do modelo de análise filmica em 10 filmes, será exposto o quadro geral do teor do discurso sobre o homossexualismo apresentado no conjunto dos 67 filmes vistos e analisados, em termos de percentagem. Segue-se um comentário explicitando as características mais gerais encontradas nos filmes relativas a aspectos políticos, sociais, culturais e de motivação interna, como a repetição de modos gestuais, que prefiguram a formação de um modelo padrão estereotipado de personagem.

#### 6.1 - O Teor do Discurso de Abordagem da Personagem Homossexual

Do conjunto de 67 filmes analisados o quadro encontrado assim se apresentou:

**Filmes com Teor Pejorativo: 62,68 % (ou 42 filmes).**

Estes filmes são: O Cortiço(1946), Carnaval no Fogo, Carnaval Atlântida, As 7 Evas, O Beijo, Noite Vazia, Dois Perdidos Numa Noite Suja, O Donzelo, Estranho Triângulo, Navalha na Carne, Os Machões, Toda Nudez Será Castigada, Ainda Agarro Esta Vizinha, Os Mansos, O Amuleto de Ogum, A Estrela Sobe, A Rainha Diaba, O Casamento, Barra Pesada, Amor Bandido, Ele, Ela, Quem ?, A Lira do Delírio, A Morte Transparente, Na Boca do Mundo, República dos Assassinos, Ariella, O Beijo no Asfalto, Eu Te Amo, Giselle, Engraçadinha, Mulher Objeto, Os Rapazes da Calçada, Beijo na Boca, Rio Babilônia, Sargento Getúlio, Além da Paixão, O Espelho de Carne, Ópera do Malandro, Anjos da Noite, Eu Sei que Vou Te Amar, A Dama do Cine Shangai, Matou a Família e Foi ao Cinema (91).

**Filmes com Teor Não-Pejorativo: 25,38 % (ou 17 filmes)**

Estes filmes são: O Menino e o Vento, O Bandido da Luz Vermelha, Macunaíma, A Casa Assassinada, Marcados para Viver, Marília e Marina, O Princípio do Prazer, Pixote, a Lei do mais Fraco, Asa Branca, um Sonho Brasileiro, Amor Maldito, Memórias do Cárcere, O Beijo da Mulher Aranha, Vera, Romance, Leila Diniz, A Menina do Lado, Cinema de Lágrimas.

**Filmes com Teor Dúbio: 11,94 % (ou 8 filmes)**

Estes filmes são: *Bahia de Todos os Santos*, *Deus e Diabo na Terra do Sol*, *Chuvas de Verão*, *A Intrusa*, *Gente Fina é Outra Coisa* (episódio: *A Guerra da Lagosta*), *Ao Sul do Meu Corpo*, *Anjos do Arrabalde*.

Na análise da gestualidade, o critério de escolha de tipo de gestualidade se deu pela premissa da existência ou não de caracteres gestuais indicadores e marcantes da personagem analisada. E dentro deste critério se esta gestualidade existente é estereotipada, não estereotipada ou, ainda, se ela não existe.

Entende-se como gestualidade estereotipada aquela que se utiliza de modos gestuais primários, repetitivos e imediatos remetendo a personagem a uma rápida identificação à sua figura inversa, ou seja, à masculina quando feminina e à feminina quando masculina.

Gestualidade não-estereotipada é aquela que não se utiliza destes mecanismos para com a personagem e a apresenta com gestos comportamentais naturais, idênticos de uma personagem masculina ou feminina.

A gestualidade inexistente será dada à personagem que é apenas recorrida por outros personagens ou aparece morta ou em fotos durante o filme.

Sendo assim, dos 67 filmes vistos, verifica-se que a gestualidade é:

**.Não-estereotipada) 52,23 % (ou 35 filmes):**

*Bahia de Todos os Santos*, *O Beijo*, *Noite Vazia*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *O Menino e o Vento*, *Macunaíma*, *Estranho Triângulo*, *Matou a Família e Foi ao Cinema*(70), *Toda Nudez Será Castigada*, *A Estrela Sobe*, *Marília e Marina*, *Chuvas de Verão*, *A Intrusa*, *A Morte Transparente*, *Na Boca do Mundo*, *O Princípio do Prazer*, *Gente Fina é Outra Coisa* (episódio), *Ariella*, *O Beijo no Asfalto*, *Ao Sul do Meu Corpo*, *Engraçadinha*, *Mulher Objeto*, *Asa Branca*, *um Sonho Brasileiro*, *Amor Maldito*, *Espelho de Carne*, *Memórias do Cárcere*, *O Beijo da Mulher Aranha*, *Romance*, *Anjos do Arrabalde*, *Leila Diniz*, *A Menina do Lado*, *Cinema de Lágrimas*.

**Estereotipada : 44,77% (ou 30 filmes):**

*O Cortiço* (46), *Carnaval no Fogo*, *Carnaval Atlântida*, *As 7 Evas*, *O Bandido da Luz Vermelha*, *O Anjo Nasceu*, *O Donzelo*, *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, *Navalha na Carne*, *A Casa Assassinada*, *Os Machões*, *Ainda Agarro Esta Vizinha*, *Os Mansos*, *O Amuleto de Ogum*, *A Rainha Diaba*, *O Casamento*, *A Lira do Delírio*, *República dos Assassinos*, *Eu Te Amo*, *Giselle*, *Rapazes da Calçada*, *Pixote*, *A Lei do Mais Fraco*, *Beijo na Boca*, *Rio Babilônia*, *Além da Paixão*, *Ópera do Malandro*, *Anjos da Noite*, *Vera*, *Eu Sei que Eu Vou Te Amar*.

**Inexistente: 3,00 % (ou 2 filmes):**

**Amor Bandido, e Sargento Getúlio.**

Cruzando as informações apontadas entre teor do discurso e utilização de tipos de gestualidade, chega-se a um quadro conclusivo do pensamento do cinema brasileiro sobre o homossexualismo que aponta 3 tipos de Resultantes conforme explica-se a seguir.

**CARACTERÍSTICAS DAS RESULTANTES APLICADAS AOS FILMES ANALISADOS,  
SOBRE HOMOSSEXUALISMO, E A SUA PERCENTAGEM DE INCIDÊNCIA**

Observação: no nome dado à Resultante, composto por dois adjetivos, o primeiro incide sobre o Discurso do filme a respeito do homossexualismo, e o segundo, sobre a Gestualidade empregada na personagem. Logo a baixo, a percentagem encontrada para cada Resultante entre os 67 filmes analisados:

<p><b>RESULTANTE 1 = R1</b> discurso <b>PEJORATIVO</b> <b>ESTEREOTIPADO</b> onde a personagem está presente O gestual esdrachado e discurso pejorativo 43,30 % - 29 filmes</p>	<p><b>RESULTANTE 1 = R1</b> discurso <b>PEJORATIVO</b> <b>NÃO ESTEREOTIPADO</b> onde a personagem está presente O gestual é contido e discurso pejorativo 17,90% - 12 filmes</p>	<p><b>RESULTANTE 1 = R1</b> discurso <b>PEJORATIVO</b> <b>AUSENTE/INEXISTENTE</b> onde a personagem está ausente O gestual não existe e discurso pejorativo 2,98% - 2 filmes</p>
<p><b>RESULTANTE 2 = R2</b> discurso <b>NÃO PEJORATIVO</b> <b>ESTEREOTIPADO</b> onde a personagem está presente O gestual esdrachado e discurso humanístico 4,47% - 3 filmes</p>	<p><b>RESULTANTE 2 = R2</b> discurso <b>NÃO PEJORATIVO</b> <b>NÃO ESTEREOTIPADO</b> onde a personagem está presente O gestual é contido e discurso humanístico 19,40 % 13 filmes</p>	<p><b>RESULTANTE 2 = R2</b> discurso <b>NÃO PEJORATIVO</b> <b>AUSENTE/INEXISTENTE</b> onde a personagem está ausente O gestual não existe e discurso humanístico *Nenhum</p>
<p><b>RESULTANTE 3 = R3</b> discurso <b>DÚBIO</b> <b>ESTEREOTIPADO</b> Onde a personagem está presente O gestual é esdrachado e discurso dúbio *Nenhum</p>	<p><b>RESULTANTE 3 = R3</b> discurso <b>DÚBIO</b> <b>NÃO ESTEREOTIPADO</b> Onde a personagem está presente O gestual é contido e discurso dúbio 11,95 % - 8 filmes</p>	<p><b>RESULTANTE 3 = R3</b> discurso <b>DÚBIO</b> <b>AUSENTE/INEXISTENTE</b> onde a personagem está ausente O gestual não existe e discurso dúbio *Nenhum</p>

Destacando os 67 filmes vistos, num quadro geral, a incidência dos tipos de Resultantes e suas percentagens:

- R 1- Pejorativo / Estereotipado - 43,30 % - 29 filmes.
- R 1- Pejorativo / Não Estereotipado - 17,90 % - 12 filmes.
- R 1- Pejorativo / Inexistente - 2,98 % - 2 filmes.
- R 2- Não Pejorativo / Estereotipado - 4,47 % - 3 filmes.
- R 2- Não Pejorativo / Não Estereotipado - 19,40 % - 13 filmes
- R 2- Não Pejorativo / Inexistente - Nenhum.
- R 3- Dúbio / Estereotipado - Nenhum.
- R 3- Dúbio / Não Estereotipado - 11,95 % - 8 filmes.
- R 3- Dúbio / Inexistente - Nenhum.

## 6.2 - A Formação de um Estereótipo.

Dos filmes vistos, (67 títulos), pode-se levantar algumas considerações sobre algumas marcas específicas encontradas neles tanto no discurso como na gestualidade. A maioria dos filmes, 62,68 %, apresenta um discurso pejorativo sobre o homossexualismo e 43,30 % o conjunto de discurso pejorativo e gestualidade estereotipada. Estes filmes quando não condenam o comportamento da personagem, a utilizam como um *clown*, um palhaço, ou a colocam como algo depravado, doente, criminoso, frequentador dos piores *bas-fond*. A dimensão intensa do uso pejorativo da personagem chama a atenção para diversos aspectos que formam um quadro sobre o a visão do cinema brasileiro sobre o homossexualismo.

Como se pode observar nos capítulos anteriores, até o final dos anos 50, as histórias dos filmes abordavam a personagem homossexual de maneira, até certo ponto brincalhona, carnavalesca, utilizando-se do transformismo. Como em **Augusto Anibal Quer Casar**, de 1923, até o os anos 50 com as comédias da Atlântida, com Oscarito e Grande Otelo em filmes como **Carnaval Atlântida** e **As 7 Evas**. Neste período, dos poucos filmes encontrados sobre o assunto, raramente fugiam desta utilização, como os conotativos **Poeira de Estrelas** e **Ai Vem os Cadetes!** e o denotativo **O Cortiço**, de Luiz de Barros.

Nos filmes da década de 60, que somam apenas 12 títulos, começamos a observar uma acentuação do uso da personagem e o início de uma tendência de um discurso pejorativo em relação a elas, embora alguns procurassem a discussão do tema em termos diferentes, como *O Menino e o Vento*, ou de maneira metafórica, como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Um exemplo da tendência de estereotipação pode ser observado em *Noite Vazia* onde o que ocorre, no fato de homens assistir a duas mulheres fazendo amor, como numa relação sexual lesbiana, é uma inversão de valores. O intuito do filme não é mostrar uma relação lesbiana e sim excitar os machos, da cena e da platéia heterossexual, diante da mulher nua em duplo.

Massimo Canevacci, entre muitos aspectos sugeridos no capítulo referente ao uso do corpo pelo cinema, nos fala da hierarquia do corpo em termos de construção da imagem<sup>1</sup>. Explicita-se a posição sempre de inferioridade da mulher e de agressividade e superioridade do macho nas filmagens de cenas de relações sexuais. Além disso, o corpo da mulher sempre é o mais explorado, o mais mostrado. Já o do homem é escondido e, quando em cenas mais explícitas sua genitália ou nádegas aparecem, são sempre mostradas de uma maneira que zomba de seu próprio sexo. Mas o ponto que mais nos interessa deste capítulo, e que tem a ver com o filme *Noite Vazia* e uma legião de filmes que se utilizarão deste método nas décadas de 70 e 80, é quando o autor se refere às filmagens de cenas de lesbianismo; não somente nos filmes pornográficos, mas nos eróticos em geral. Nestes, mulheres fazendo amor é endereçado à platéia masculina que vê ali a mulher em duplo. Em vez de uma mulher nua, agora, duas. É a relação que nesse momento sustenta o espectador heterossexual é a de que ele é o homem que está faltando naquela cena, naquela cama, ou situação. Esta relação com o espectador nunca observa ou induz a possibilidade de amor entre duas mulheres. Nega o lesbianismo, que é assim mascarado e, portanto, suportado como comportamento desviante, ou seja, sacanagem, e nunca admitido como possibilidade de amor entre mulheres.

O próprio diretor do filme, Walter Hugo Khouri, declarou numa reportagem<sup>2</sup> que a presença da sequência com relacionamento lésbico se deu após uma de suas viagens a Paris, pois, “naquela época (começo da década de 60) havia uma enorme curiosidade por parte de homens em ver, em casas noturnas de Pigale, mulheres simulando atos homossexuais como excitante para homens”. Daí, a existência em *Noite Vazia* das cenas de relacionamento entre mulheres com o objetivo somente de excitar, esquentar as emoções do público heterossexual.

**A** partir dos anos 70, prosseguindo nos de 80, onde, dada a grande produção cinematográfica que aconteceu no Brasil, se concentra a grande massa dos filmes

<sup>1</sup> Canevacci, Massimo, - O Comportamento - Perversidade polimorfa na sala de projeção: Eros e hierarquia dos órgãos corporais - in *Antropologia do Cinema*, Editora Brasiliense, 2a. edição, p.131-156, SP, 1990. Tradução: Carlos Neison Coutinho.

<sup>2</sup> *Jornal de Brasília*, 24.6.95, Caderno 2, p.2, *O Furor das lésbicas em Noite Vazia*, Maria Rosário Caetano.

catalogados, constata-se diversas formas de abordagem do tema e, principalmente nos eróticos (pornochanchadas inclusive), a incidência de teor pejorativo no tratamento da personagem onde, a presença de um travesti ou de um homossexual tipo “bicha louca” ficou como obrigatória e patente.

É importante observar que não se pretende fechar nenhum discurso sobre o que os filmes deveriam apresentar sobre o homossexualismo, e sim expor a representação que eles dão desta realidade social.

No caso relativo ao tratamento dado aos homos, notadamente o gestual, os códigos utilizados pelos produtores tem mostrado uma tendência de trabalhar sobre um modelo que representaria todo personagem deste gênero. Neste modelo, além de um discurso altamente pejorativo, a tendência de convergir para o seu aspecto gestual, características dos gestos masculinos e femininos, facilmente extrapolados, exagerados, encaminhando o discurso não para uma proposta sobre a dubiedade da personalidade da personagem, mas para um estereótipo: para o ridículo da possibilidade de um homem se comportar como mulher ou vice-versa.

O estereótipo serve à sociedade emergente, onde o paradigma do mercado justifica que, qualquer meio justifica o fim, o objetivo, ou seja o de conseguir através do dinheiro um *status* rápido. Assim, o estereótipo serve como um modelo no qual, falsamente, se possa imediatamente acreditar. Não importa que ele seja temporariamente mentiroso; para a sociedade emergente o importante é o momento em que ela está vendendo algo, ou somando algo, pouco se importa com as consequências deste ato mentiroso.

Não interessa quem vai ser prejudicado, ou cair em desgraça (a personagem Toninho em *Amor Bandido*, diz que a sua “filosofia de vida” se expressa na frase: “para eu me dar bem, alguém tem que se dar mal”), mas sim o fato de passar de uma posição social para uma outra mais elevada através do dinheiro a qualquer preço.

O estereótipo é, nos filmes brasileiros um ponto de venda, uma “filosofia” que se aproveita dos preconceitos e tabus da herança cultural arcaica, em que até mesmo a sociedade emergente já não acredita, mas sabe que ainda está em voga nos códigos jurídicos e ditos populares. Agentes altamente conservadores das tradições populares, e por extensão, de dogmas e preconceitos que, no caso do homossexualismo, tem-se mostrado difíceis de quebrar.

Estereotipando a personagem, o produtor fica claramente entre dois pólos. Um deles se refere à preferência de exacerbar o gestual da personagem gay/lésbica, o que lhe permite denotar, explicitar mais os códigos reconhecidos pelo público. A outra, seria uma dificuldade de metalinguagem: falar do Outro, sobre o Outro, ou com o Outro, que leva os produtores a adotar uma ótica heterossexual para o comportamento do gay, utilizando para isto o caminho mais fácil: o da caricatura, do estereótipo. Assim sendo, padroniza a percepção. O estereótipo

serve como uma couraça de inviolabilidade que mascara, esconde e não “descobre a personagem”. Ela, e todo o discurso que a envolve, param no tempo e no espaço.

Aplica-se ao caso a observação de Saussure<sup>3</sup> sobre Língua e Fala: da mesma forma que se fala sem dominar a língua, a emissão de pensamentos através de uma produção mental-criativa centrada num filme, pode ocorrer sem que se domine inteiramente o objeto ou o assunto focalizado; no nosso caso, o homossexualismo. Da mesma forma que se pode encontrar pessoas falando e/ou fazendo filmes sem dominar inteiramente o campo e a técnica cinematográficos.

**P**ercebe-se, entretanto que alguns filmes deram ao tema um tratamento mais provocativo, humanístico, em direção à uma visão mais contemporânea, como **Leila Diniz**, embora a maioria tenha deixando marcas frequentes na composição deste estereótipo. Marcas do cinema brasileiro que explicita um contexto social, no qual, insere o homossexual e que podem ser destacadas, enumeradas e distribuídas em aspectos comportamentais que seriam: o político, o social, o cultural, o profissional e o de motivação interna, ou seja, o emocional.

Nos aspectos políticos, sociais e culturais destacam-se as seguintes características nos filmes:

1. Por excelência: na maioria dos filmes, a personagem homo é alienada da realidade político-social, tem pouca instrução, usam linguajar xulo, e só se preocupam com sexo.

2. O homossexualismo é usado temporariamente como recurso de escalada social ou reparo financeiro momentâneo, sobretudo pelos jovens. ( Em : **Estranho Triângulo**; **A Morte Transparente**; **Ariella**; e claramente descrito nas sinopses de **André a Cara e a Coragem**; e **Nos Embalos de Ipanema**).

3. A classe social de onde surgem e onde trafegam são praticamente todas - classe média alta (**Estranho Triângulo**); pobre (**Pixote** ; **Vera**; **Amor Bandido**); classe média (**O Casamento**, e outros); e emergente (**A Estrela Sobe**; **A Morte Transparente**, **Os Machões** e outros).

4. Geralmente os travestis e o tipo “bicha louca”, são suburbanos e moram em locais de baixa reputação, como prédios cabeça-de-porco, quartos de pensão, ou em prostíbulos (**Beijo na Boca**; **Amor Bandido**, **O Amuleto de Ogum**; e claramente descrita nas sinopses de **Noite sem Homem**; **Tudo Acontece em Copacabana**, e outros).

5. O homossexualismo é utilizado em muitos filmes como uma prática anormal, de tara, exibicionismo de “pseudo relações lesbianas” para deleite da platéia masculina, ou meramente

<sup>3</sup> Coelho, Netto, J Teixeira - Semiótica, Informação e Comunicação, p.18-22 - Ed. Perspectiva, 1983.

como uma “experiência” nova sexual - de sacanagem (O Espelho de Carne, Noite Vazia, Rio Babilônia, Giselle).

6. As personagens travestis em alguns filmes repetem a mesma fala: sonham ou vão fazer show em Paris ( em: **Além da Paixão, Beijo na Boca**).

Este quadro se completa com a exposição das marcas mais frequentes dos aspectos profissionais e emocionais (de motivação interna) onde o destaque é para a repetição de modos de gestualidade, que geralmente compõem, pode-se dizer, um *gay clown*, um homo palhaço, onde o apelo ao riso é mais constante. Razão maior de sua adoção como modelo padrão, um modelo preponderante de personagem homossexual, que será adotado em diversos meios de manifestação artísticas no Brasil, como no rádio, no teatro e na televisão em seus programas humorísticos e algumas novelas.<sup>4</sup> Estas marcas são:

1- Os homos tem profissões variadas, mas a maioria tem um sub emprego, lavadeira, faxineiro, desocupados; ou são apresentados como presidiários ou marginais perigosos (O Cortiço, Navalha na Carne, Giselle, O Beijo da Mulher Aranha, A Rainha Diaba e outros); e no caso dos travestis, uma marca por excelência, todos são prostitutas e fazem shows em boites de baixa categoria (Eu Te Amo, Amor Bandido, Beijo na Boca, Eu Sei que Vou Te Amar, Anjos da Noite, República dos Assassinos, Rio Babilônia, Ópera do Malandro), que seria, então, o único lugar onde podem existir como tal.

2. As personagens homo, geralmente travesti, se referem a si mesmos usando o pronome feminino. ( Ópera do Malandro, A Rainha Diaba, e muitos outros).

3. Todas falam com voz de falsete, na maioria dos filmes, como todos acima citados.

4. As personagens homo andam como manequim na passarela ou imitam desfile de miss, em: O Casamento, Ópera do Malandro, Os Machões, e outros.

5. Todas usam as mãos nos quadris e são reboativas quando atuam em grande parte dos filmes, como todos acima citados.

6. Todas as personagens homossexuais são traiçoeiras ou falsas em: A Rainha Diaba, O Casamento, Ainda Agarro Essa Vizinha,

7. São pessoas perigosas e indutoras à perversão (A Rainha Diaba, A Lira do Delírio, Rio Babilônia, Rapazes da Calçada, República dos Assassinos, etc.).

8. Todas usam roupas apertadas ou espalhafatosas, perucas, brincos, maquiagem carregada, cílios postiços, em: A Casa Assassinada, A Rainha Diaba, O Casamento, Ainda

---

<sup>4</sup> As repetidas encenações do sucesso mundial no teatro de “A Gaiola das Loucas” e diversas peças nacionais do gênero comédia; os repórteres de algumas emissoras cariocas que imitam exageradamente a voz do costureiro Clodovil; e na televisão, as diversas personagens criadas por Jô Soares como Norminha, Capitão Gay, o Seu Peru, da “escolinha do Professor Raimundo”; ou ainda a personagem tipo “bicha-louca-espalhafatosa” criada pelo ator Jorge Lafond levada ao teatro e à televisão num programa de quadros humorísticos.

**Agarro Esta Vizinha, Beijo na Boca, Ópera do Malandro, A República dos Assassinos, e outros.**

9. Às personagens homos são reservadas, notadamente nas comédias, as piadas mais picantes; sustos escandalosos e meias voltas afetadas em diversas situações; gritinhos; e gestual espalhafatoso. Tudo em função do riso da platéia, dando-lhe o aspecto de um palhaço. (Carlos Leite, por excelência, em **Ainda Agarro Esta Vizinha**).

10. Em quase todos os filmes, outra marca por excelência: os homossexuais pagam para ter parceiro sexual. Em dinheiro, explicitamente em cena, ou através de mordomias, casa, apartamento, carro. (**A Rainha Diaba, Estranho Triângulo, Amor Bandido, A Estrela Sobe, Anjos da Noite, Além da Paixão e outros**).

## PARTE 7

### CONCLUSÃO

#### O RETRATO SOCIAL DO HOMOSSEXUAL NO CINEMA BRASILEIRO

“Partindo da tese de que houve uma precisa era histórica, caracterizada pela articulação entre visões do mundo cristãs-patriarcais e produção de mercadorias, que legitimaria os comportamentos “femininos” de passividade como se fossem próprios apenas da mulher (e, enquanto tais, julgados negativamente), o cinema atua seja com base bissexual, seja com base na ideologia patriarcal dos espectadores. O resultado é que esses últimos - não importa a que sexo pertençam - são feminilizados na acepção cristã-burguesa do termo, o que significa que são artificialmente solicitadas as latências homossexuais tanto do homem como da mulher, fazendo-lhes sofrer com angústias e terror a perda da própria identidade sexual.” Massimo Canevacci, *Antropologia do Cinema*, p.135.

Do exposto, conclui-se que o retrato social do homossexual feito pelo cinema brasileiro é, no mínimo, drástico. Pois, dos filmes analisados, poucos se preocuparam em dar um tratamento humanístico ou viram o homossexual como um ser que tem direito de escolha sexual.

Resumindo, as qualidades atribuídas às personagens homossexuais nos filmes brasileiros analisados, o retrato social do homossexual, em forma condensada, seria a de um sujeito alienado politicamente; existente em todas as classes sociais, com preponderância na classe média baixa, onde, geralmente, tem um sub-emprego; de comportamento agressivo e que usa, frequentemente, um gestual feminino exarcebado, o que se estende ao gosto pelo vestuário; e que, nos relacionamentos interpessoais, mostra tendência a solidão e é incapaz de uma relação monogâmica pois utiliza-se de vários parceiros, geralmente pagos, para ter companhia.

É um modelo cruel. Mas é a visão que se depreende e que, especularmente, existe sobre o assunto. Está expressa nos filmes brasileiros que podem ser vistos e comparada com o cotidiano da sociedade brasileira.

O presente trabalho se encerra homenageando a minoria de filmes que, pelo menos, apresentaram a questão da homossexualidade e da dubiedade de sentimentos, de uma forma mais contemporânea e que representam uma janela que se abre e pela qual um pensamento mais abrangente sobre estas questões pode entrar.

Um heterossexual, criado dentro das normas estabelecidas de procedimento de parceiros de sexos diferentes, dificilmente se interessa por tal tipo de assunto ou foge dele. Primeiro por não tocar a sua libido e, segundo, por temor de ser envolvido, por diversas razões, em situações novas. Daí o uso do estereótipo pejorativo, que é um modelo pronto,

risível e do qual não há muito o que se pensar, ser um modelo que fecha as perspectivas de reflexão, de debate.

Alguns filmes, sobre os quais já tecemos considerações durante nosso trabalho, oferecem esta perspectiva nova de discussão e comunicação entre pessoas. Se mostram como uma janela aberta para as discussões sobre a questão do homossexualismo de uma maneira mais próxima da realidade. Com idéias e imagens que fogem dos tipos bufões estereotipados e tocam em circunstâncias do dia-a-dia da realidade social dos homos que, raramente chegam ou são apresentadas às grandes platéias. Imagens como as de **Leila Diniz**, que, por excelência, coloca a possibilidade de realização plena de um ser homossexual; a revolta contra a opressão dos parceiros tristes, Nina e Timóteo, de **A Casa Assassinada**, e Molina e Valentin, de **O Beijo da Mulher Aranha**; a maneira suave-debochada como a personagem de Betty Faria reage às acusações de ser lésbica, pelo fato de se mostrar uma mulher determinada e independente, em **Anjos do Arrabalde**; a suavidade estética das imagens de **Asa Branca**, um **Sonho Brasileiro**; a sensibilidade dos diálogos entre o velho homossexual e a adolescente que desperta para a vida em **A Menina do Lado**; a verdade crua da juventude pobre e homo mostrada em **Vera** e em **Pixote**, a **Lei do Mais Fraco**; a maneira como a dubiedade é discutida em **Ao Sul do Meu Corpo**; e a beleza e a poesia de **O Menino e o Vento**.

Filmes brasileiros que possuem elementos, por vezes, até iconoclastas, desmistificadores de preconceitos e tabus universais dirigidos às relações homoeróticas e dos quais expressam desejo de se libertar.

Antônio do Nascimento Moreno.

## BIBLIOGRAFIA

- Augusto, Sérgio** - Esse Mundo É um Pandeiro, a chanchada de Getúlio a JK - Cia. das Letras/Cinemateca Brasileira, SP, 1989.
- Barros, Luiz** - Minhas Memórias de Cineasta - Artenova/Embrafilme, RJ, 1978.
- Barthes, Roland** - A Câmara Clara - Brasiliense, 1984.
- Brown, Radcliff** - O Poço da Solidão - s/d, s/ed.]
- Candido, Antonio** - A personagem de Ficção - Ed. Perspectiva, SP, 1987
- Coelho Netto, J. Teixeira** - Semiótica, Informação e Comunicação, Perspectiva, 1983
- Cherry, Colin** - A Comunicação Humana - Ed. Cultrix/Usf, 2a. Ed., 1974
- Canevacci, Massimo** - Antropologia do Cinema - Ed. Brasiliense, 2a. Ed., SP, 1990
- Dubois, Philippe** - El Acto Fotografico, de la representacion e la reception Editions Paidós, Barcelona, B. Aires e Mexico, 1986,
- Dyer, Richard** - Now You See It, studies on Lesbian and Gay film - Routledge, USA e Canadá, 1990
- “ “ \_\_\_\_\_ - Judy Garland and Gay Men - in Heavenly Bodies, Film Stars and Society, St. Martin's Press, New York, 1986
- Dover, Kenneth J.** - A Homossexualidade na Grécia Antiga - Tradução de Luiz Krausz, Ed. Nova Alexandria, 1994
- Flusser, Willem** - Filosofia da Caixa Preta - Hucitec ed., SP, 1985
- Freud, S.** - Un Recuerdo Infantil de Leonardo da Vinci - in Psicoanalises del arte - s/d., s/ed.
- Fry Peter & Macrae, Edward** - O Que é Homossexualidade - Coleção Primeiros Passos, Ed. Brasiliense, 1991
- Hall, Edward** - Silent Language - Penguin Books, s/d
- Handelman, Don** - Symbolic Types, the body and circus - 1990 - Artigo em cópia xerox, s/ed., s/d.
- Hetrick, Emary S., Stern, Teryn** - Innovations in Psychotherapy with homosexuals - (Capítulos: 1-Ego-Dystonic Homosexuality: a developmental View; e 2-Psychotherapy with gay and lesbian patients) - American Psychiatric Press, ING, Washington, DC, 1984
- kaplan & Saddock** - Compêndio de Psiquiatria Dinâmica - Ed. Artes Médicas Sul Ltda, RS, 1984

- Kant**, Emmanuel - Crítica da Razão Pura - Edição de Bolso, Brasil Editora, RJ, 1969
- Leone**, Eduardo & **Mourão**, Maria Dora - Cinema e Montagem, Ed. Ática, SP, 1990
- Lévi-Strauss**, Claude - Raça e História - Biblioteca de Ciências Humanas, Ed. Presença/Livraria Martins Fontes, Portugal/Brasil, 2a. Edição, 1976
- Machado**, Arlindo - A Ilusão Especular, introdução à fotografia - Brasiliense, s/d
- Mcluhan**, Marshall - Os Meios de Comunicação, como extensão do homem (understanding media), Cultrix, SP, 1969
- Moles**, Abraham - Teoria da Informação e Percepção Estética, Tempo Brasileiro/Ed. Universidade de Brasília, Brasília e Rio de Janeiro, 2a. edição, 1978
- Metz**, Christian - A Significação no Cinema - (Capítulo 5: Problemas de Denotação no Filme de Ficção, p. 129-170) - Ed. Perspectiva/Ed. da USP, SP, 1972
- Paiva**, Salviano Cavalcanti de - História Ilustrada dos Filmes Brasileiros, 1929-1988 - Livraria Francisco Alves, RJ, 1989.
- Peirce**, Charles S. - Escritos Coligidos - in Os Pensadores, Abril Cultural, SP, 1974
- “ ” - Semiótica - Perspectiva, Coleção Estudos, SP, 1990
- Pignatari**, Décio - O Ícone e o Ocidente - in Literatura e Semiótica - Cortez & Moraes Ed., 1978
- Plaza**, Júlio - Modelo de Análise Semiótica de “Guernica” - Apostila datilografada, s/d
- Rector**, Monica & **Trinta**, Aluizio Ramos - Comunicação e Corpo - Editora Ática, Sp, 1990
- Rocha**, Gláuber - A Revolução do Cinema Novo - Alhambra/Embrafilme, RJ, 1981
- Santaella**, Lucia - O Que é Semiótica - Coleção Primeiros Passos, Ed. Brasiliense, 8a. ed., SP, 1990
- Shepherd**, Simon & **Wallis**, Mick - Coming on Strong, gay politics and culture - Ed. Unwin Hyman, Londres, 1989
- Trevisan**, João Silvério - Devassos no Paraíso - Max Limonad Ed., 1986.
- Viany**, Alex - Introdução ao Cinema Brasileiro - Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, RJ, 1959.
- Winkin**, Yves (organizador) - La Nouvelle Communication - Editions du Seuil, s/d
- Velho**, Gilberto (organizador) - Estigma e Comportamento Desviante em Copacabana in Desvio e Divergência, uma crítica da patologia social - Jorge Zahar Editor, 6a. Ed., RJ, 1989.

Catálogos:

**Catálogo Geral de Filmes, 1960-1961** - SIC-Serviço de Informação Cinematográfica, Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, RJ, 1962.

**Guia de Filmes dos anos 1968-1982** - Embrafilme, RJ

**Guia de Filmes, Especial** - Filmes produzidos entre 1921-1925, Embrafilme, RJ, 1982.

\*\*\*