

# O HOMOEROTISMO SAI DO ARMÁRIO E VAI ÀS TELAS: O PENSAMENTO *QUEER* A PARTIR DOS FILMES *MALA NOCHE*, *UN CHANT D'AMOUR* E *CREPÚSCULO DO CAOS*

*SULLIVAN CHARLES BARROS*

Universidade Federal de Goiás (UFG)

## RESUMO

As narrativas cinematográficas exercem grande poder sobre o público. Elas veiculam e constroem relações de gênero e sexualidades, o que torna de extrema relevância a investigação dos discursos/práticas/efeitos do cinema na constituição de valores e representações sociais e também contribuem para delimitar os papéis dicotômicos entre homem/mulher, masculino/feminino, hetero/homo, bem como investigar abordagens que problematizem as sexualidades de forma interseccional. O cinema foi priorizado aqui como um lócus de criação marcado pela experiência das identidades homoeróticas. Neste sentido, foram analisados três filmes *Mala Noche* de Gus Van Sant, *Un Chant d'Amour* de Jean Genet e *Crepúsculo do Caos* de Derek Jarman. São filmes de diretores centrados em subjetividade queer que podem contribuir para a crítica cultural às sociedades patriarcais, machistas e sexistas, propiciando outros sentidos para o imaginário social. Buscou-se conferir também nesta pesquisa às práticas discursivas queer esboçadas em parte no cinema, embora tenha claro que elas não são lineares, nem uniformes. Apesar de suas diferentes linguagens e formas de produção, constata-se que é possível tecer uma comunicabilidade, uma ponte queer a partir de "fios comuns" entre os trabalhos desses diretores, sem ignorar, contudo, suas diferenças e subjetividades.

**PALAVRAS-CHAVE:** Homoerotismo; Cinema Queer; Teoria Queer.

## ABSTRACT

The film narratives wield great power over the public since they convey and to build relationships of gender and sexuality which makes it extremely important to investigate the discourses/practices/effects movie in the formation of values and social representations that contribute to delineate the roles dichotomous between male/female, hetero/homo and to investigate approaches that problematize sexualities so intersecional. The movie was prioritized here as a locus of creation marked by the experience of homoerotic identities. We investigate three films *Mala Noche* by Gus Van Sant, *Un Chant d'Amour* by Jean Genet and *Crepúsculo do Caos* by Derek Jarman. Are films directed by directors focused on queer subjectivity that can contribute to critical cultural societies patriarchal, macho, sexist, providing other ways for the social imaginary. We attempted to also check this search to queer discursive practices outlined in the film, although of course they are not linear or uniform. Despite their different languages and forms of production, it appears that it is possible to weave communicability, a bridge queer from "common thread" between the works of these directors, without ignoring, however, their differences and subjectivities.

**KEYWORDS:** Homoerotism; Queer Cinema; Queer Theory.

## Introdução

O termo *queer* funciona de múltiplas maneiras: a) como prática de leitura sobre um *corpus* para descrever uma identidade "particular"<sup>1</sup>, para circunscrever um campo de estudos, como sinônimo de lésbica ou gay, como noção "guarda-chuva" no qual se agrupam várias identidades não heteronormativas (gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais, intersexos, etc.); e b) como campo teórico e discursivo sobre identidades, desejos, representações sociais e imaginários que identificam a sexualidade como dispositivo histórico de poder e que se constroem a partir de diversos campos do conhecimento e dos diálogos produzidos entre diversas disciplinas tais como história, sociologia, antropologia, psicologia.

As identidades de gênero passam a ser concebidas na perspectiva *queer* como construções arbitrárias, instáveis e excludentes, que implicam em silenciamentos/marginalizações de outras identidades/experiências possíveis. A identidade de gênero remete à constituição do sentimento individual de identidade. Contudo, algumas pessoas sentem que sua identidade de gênero não corresponde com seu sexo biológico, sendo identificadas como travestis, transexuais, intersexos, dentre diversas outras denominações. Como a sociedade insiste que os indivíduos devem seguir a maneira de expressão social (papel social de gênero) baseada no sexo estas pessoas passam a sofrer intensa pressão social, bem como diversas formas de intolerância e discriminação.

As narrativas cinematográficas exercem grande poder sobre o público visto que elas veiculam e constroem relações de gênero e sexualidades, o que torna de extrema relevância a investigação dos discursos/práticas/efeitos do cinema na constituição de valores e representações sociais que contribuem para delimitar os papéis dicotômicos homem/mulher, masculino/feminino, hetero/homo, ativo/passivo, bem como investigar abordagens que problematizem as sexualidades de forma interseccional.

O cinema, desde a sua criação, se transformou rapidamente em um fenômeno de massa, difundindo por diferentes meios e suportes de comunicação o progressivo protagonismo da produção cinematográfica na vida cotidiana do século XXI, é evidente.

O cinema foi priorizado nesta pesquisa como um lócus de criação marcado pela experiência das identidades homoeróticas. Neste sentido, analisei

---

<sup>1</sup> O termo *queer* tem sido adotado pela comunidade LGBT no intuito de ser ressignificado política e discursivamente e está ligado à academia anglo-saxônica e ao ativismo social destes países. De um termo pejorativo que se aproxima das expressões em português "estranho", "bizarro", "bicha", "viado", a palavra *queer* passou a denominar um grupo de pessoas dispostas a romper com a ordem heterossexual compulsória estabelecida na sociedade contemporânea, e mesmo com a ordem homossexual padronizante, que exclui as formas mais populares, caricatas e até artísticas de condutas sexuais ditas "desviantes". Embora pareça haver um certo consenso de que o *queer* diz respeito a uma postura anti-identitária, anti-essencialista, é possível afirmar também que ela pode se constituir como uma identidade particular que define sujeitos não-heteronormatizados. Assim existe a possibilidade de muitos indivíduos não aceitos socialmente pela sua condição sexual assumirem uma identidade *queer* no intuito de poderem ganhar um maior espaço social e individual.

três filmes: *Mala Noche*, *Un Chant d'Amour* e *O Crepúsculo do Caos*. São filmes dirigidos/roteirizados por diretores centrados em subjetividades *queer* e que, no meu entendimento, podem contribuir para a crítica cultural às sociedades patriarcais, machistas e sexistas, propiciando outros sentidos para o imaginário social.

## O Cinema *Queer*

O cinema, ao longo de sua história, instituiu valores e representações que contribuíram para definir a rigidez dos papéis binários entre homem/mulher, masculino/feminino, hetero/homo, reapropriando-se das relações do poder sexista, machista, falocêntrico, patriarcal e heteronormativo.

O cinema narrativo clássico, sobretudo o hollywoodiano, reforçou na sua trajetória dispositivos semióticos dos modelos dos heróis, bravos, guerreiros, tidos como lugar dos machos e, as frágeis, doces, sensíveis e sonhadoras, para as mocinhas-fêmeas. Um cinema que negou as diferenças sexuais e o lugar das mulheres e dos homossexuais como sujeitos do desejo, do poder ou do saber.

Segundo Nepomuceno:

a transgressão das identidades no cinema foi construída imagetivamente por fissuras na tela, por onde ocorriam meta-linguagens e outros sentidos não ditos, parafraseados em circunstâncias que ora levava ao deboche e a comédia ou ora era vista como um drama a ser revelado, uma questão a ser descoberta. As sexualidades variáveis, quando permitidas, detinham uma narrativa ideológica que marcava a diferença e a exclusão da norma, da ordem, do instituído. Um caminho traçado sempre às paralelas, sendo definido e definindo-se como algo proibido, culpabilizado, ou ainda, na vertente do riso e do escracho, onde as linhas do eu e do outro ficam mais fortemente separadas pelo que não conheço em mim<sup>2</sup>.

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

---

<sup>2</sup> NEPOMUCENO, Margarete Almeida. "O colorido cinema *queer*: onde o desejo subverte imagens". In. *Anais do II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais – culturas, leituras e representações*. João Pessoa: UFPB, 2009, p. 3.

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

Foucault (1997) nos ensina que há coisas e há indivíduos que são impensáveis porque não se enquadram numa lógica ou num quadro admissíveis àquela cultura e/ou naquele momento. Essas práticas e esses sujeitos são estranhos, excêntricos, bizarros, talvez se possa dizer simplesmente *queer*, enfim, “eles transgridem a imaginação, são incompreensíveis ou impensáveis e então são recusados, ignorados”<sup>3</sup>.

O cinema *queer*, como prática discursiva, contesta o controle institucional normativo que impõem-se ao gênero e às sexualidades. Questões de representação e de identidades oferecem oportunidades para que possamos explorar as forças e os limites de diversos problemas sociais<sup>4</sup>. Neste sentido, parto da perspectiva de que a análise e interpretação de discursos fílmicos pode ser um caminho profícuo para rompermos com entendimentos “normalizados”, dos agentes políticos, institucionais e educacionais sobre a produção e circulação de representações *queer* na cultura visual. Dias, ao discutir o campo da educação em cultura visual e a relação com o cinema *queer*, afirma que:

Ensinar usando o cinema *queer* pode ser intrinsecamente subversivo, porque ele questiona noções de identidade, subjetividade e desejo e, por meio de suas características intertextuais, incorpora investigações mais amplas da esfera pública sobre cidadania, raça, classe, entre outras<sup>5</sup>.

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

<sup>3</sup> LOURO, Guacira Lopes. “Os estudos feministas, os estudos gays e lésbicos e a teoria *queer* como políticas de reconhecimento”. In: LOPES, Denilson [et al] (Orgs.), *Imagem & Diversidade Sexual: estudos de homocultura*. São Paulo: Nojosa Edições, 2004<sup>a</sup>, p. 28.

<sup>4</sup> Segundo Dias (2007) aparentemente, no cinema *queer*, os discursos que focalizam questões de gênero e de sexualidades têm predileção especial pelas representações de subjetividades de *queer*-gêneros, isto é, sujeitos que estão fora dos padrões normatizados que definem a heterossexualidade como a única forma de manifestação natural do desejo.

<sup>5</sup> DIAS, Belidson. *O I/Mundo da Educação em Cultura Visual*. Brasília: EdUnB, 2011, p. 718.

O cinema *queer* representa um cenário que investe em uma prática discursiva sobre a homoafetividade e o homoerotismo em seus aspectos positivos e em suas consequências numa sociedade heterossexista. Entre as vozes dissonantes estão vários cineastas abertamente gays como os que foram selecionados na presente pesquisa como Gus Van Sant, Jean Genet e Derek Jarman.

O cinema *queer* constrói e reinventa-se por meio do dispositivo transgressor instituído pela estética *camp* sendo definida pelo uso da afetação, do artifício, do exagero, do deboche e da paródia de si<sup>6</sup>. Estes elementos estão presentes na composição dos/as personagens, seja no figurino, na maquiagem, nas narrativas, nos gestos, nos discursos ou no próprio corpo. Aqui não abriria espaço para o não heterossexual que se normatiza, sem trejeitos, sem afetações, sem desejos.

A presença dos *queers* como significante desta outra alternativa de se fazer cinema para além dos modelos heteronormativos apresenta-se também como espetáculo midiático, produzido pela indústria de cultura de massa. Nesta construção, para além de qualquer conceituação ou discurso determinante sobre uma nova compreensão de gênero, corpos, sexualidades e desejos, o cinema *queer* representa um *lôcus* mutante onde ficção e realidades reinventam suas narrativas, propondo um outro campo visual sobre as diferenças que nos constituem como humanos bem como outras formas de contestação.

### ***Mala Noche***

*Mala Noche* (1985) é o primeiro filme de Gus Van Sant e contém alguns dos temas que ele irá perseguir em sua trajetória no cinema. Este filme foi bem recebido pelos críticos e foi nomeado melhor filme independente no ano de 1985 pela Los Angeles Film Critics Association.

Rodado em 16mm, em preto e branco, o filme narra a história de Walt, um jovem dono de uma pequena mercearia num subúrbio de Portland, Oregon, nos Estados Unidos, assumidamente homossexual que se envolve e se apaixona por um imigrante mexicano clandestino (Juanito, mas identificado por Walt como Johnny). Johnny está sempre acompanhado de seu amigo Roberto, que também é imigrante.

Gus Van Saint em *Mala Noche* dissecou os descaminhos de um amor obsessivo não correspondido. O filme acompanha os diversos modos como Walt tenta seduzir Johnny e convencê-lo a uma noite de sexo. A atração se transforma em uma espécie de obsessão. Identifico um mix de sadismo e

---

<sup>6</sup> A estética *camp* refere-se a uma gíria para comportamento, atitude ou interpretação exagerada, artificial ou teatral; ou ainda um adjetivo que significa algo de mau gosto, "cafona" ou "brega". Susan Sontag (1997, p. 329) afirma que: "o *camp* é comumente relacionado ao exagero, à afetação, a uma estética especial que ironiza ou ridiculariza o que é dominante".

masoquismo na relação entre Walt e Johnny. Johnny demonstra prazer em estar na companhia de Walt, mas sempre subjugando e desqualificando-o na sua condição de homossexual assumido. Os termos utilizados por Johnny ao se referir a Walt são sempre os de "puto", de "bicha" e de "pedejo". Em alguns momentos estão próximos e Walt, em suas reflexões, expressas na narrativa do filme, acredita que é possível a existência por parte de Johnny de certo carinho, mas não amor por ele.

No início do filme, ao manter diálogo com uma amiga, Walt declara seu amor por Johnny: *Não me importa até mesmo de eu me arriscar trabalhando na loja... Tenho que mostrar a ele que eu sou gay por ele. Tenho que mostrar a ele como me sinto.*

Walt sabe das condições precárias de vida de Johnny e inicia seus esforços oferecendo hospedagem (uma cama), comida e posteriormente dinheiro. Em seu carro e na companhia de Johnny e Roberto Pepper, Walt inicialmente dirige-se a Roberto. E assim, segue o diálogo:

Walt: *Dou-lhe 15 dólares para ir para a cama com Johnny. 'Quince' (sic) dólares. Está bem? Quince dólares. Gostaria de ter mais, gostaria de ter 100 dólares.*

Roberto comenta com Johnny: *Vamos lá, por grana. 15 dólares. Te peço.*

Walt olha para Johnny: *Eu te amo!*

Roberto para Walt: *Venha, peça a ele.*

Johnny: *25 (dólares).*

Walt: *Daria a você se eu tivesse. Mas só tenho 15. 'Quince' dólares para tú.*

Johnny: *Desculpe, cara. Não durmo com gays.*

Walt: *15 dólares. Vamos, meu anjo.*

Roberto: *Vamos lá cara, não pega nada, é pela grana.*

Walt para Roberto: *Quero dormir com ele.*

Roberto: *Ok. Vamos.*

Neste momento, Johnny sobe ao apartamento e os dois sobem atrás. Mas a síndica não os deixa entrar alegando que não é hora de visita e que eles não têm a chave. Roberto vai para a casa de Walt e lá chegando, ele pede a Roberto que se sinta à vontade em sua casa. Ele vai trabalhar por uma hora e, quando chega, Roberto está dormindo. Walt deita-se nu ao lado de Roberto e começa a acariciá-lo até que os dois fazem sexo. Walt pede a Roberto que ele penetre-o de forma mais lenta, que faça mais devagar. Posteriormente ao sexo, Roberto diz que precisa tomar água. Ele pega 10 dólares do bolso de Walt e vai embora.

No dia seguinte, ao acordar e perceber a ausência dos 10 dólares de seu bolso, Walt questiona a si próprio: *Disse que precisava tomar água. Foi ele quem roubou os 10 dólares da minha calça? Ou os perdi? Creio que ele os tenha roubado.*

Walt passa a justificar tal comportamento de Roberto e de Johnny, segue o mesmo questionamento:

*Eles precisam de dinheiro. Johnny e ele precisam de dinheiro. Espero que consigam. Pensam que eu possa estar chateado porque tinha sido fodido, violentado e perdido meu dinheiro. Por alguns momentos, pensando isso pela manhã, os mexicanos regozijam-se em me ter fodido... Um gringo puto e sem dinheiro. Devem estar falando sobre isso e rindo, sobre minha bunda dolorida. E quanto mais penso nisso, mais creio que tenho procurado por uma noite assim de (sexo)... Johnny talvez nunca me olhe, nem fale comigo como amigo. Provavelmente nem no primeiro momento, mas tenho que descobrir (um jeito) (de) aproximar-me dele tanto quanto eu pudesse, mesmo que tendo que só me foder à noite... Disseram que voltariam de Los Angeles tão logo tivessem dinheiro. Vive com nove ou dez colegas. Talvez quando estão fazendo amor, eles podem pensar que Roberto me fodeu. O pau do Roberto fode Johnny, que me fode. Isso é o mais próximo que posso estar de Johnny, a não ser que eu tenha dinheiro. Os caras pobres nunca ganham. Quem fode quem? "Mala Noche". Todos os mexicanos da 6ª (avenida) pensam que podem me meter. Bem, estão errados. Mas nunca eram tão espertos para começar, senão não estariam aqui... Caramba, minha bunda dói. É verdade, acho que ele (Roberto) tenta usar seu pau como uma arma contra mim. Merda de pau de macho fodedor...*

Walt coloca-se na maior parte do tempo como submisso não apenas a Johnny ou a Roberto, mas aos mexicanos. Pensando especificamente na sua relação com Johnny, há uma dose de masoquismo no seu querer, ele corre atrás, ele aceita seus xingamentos, e é sempre ridicularizado por ele. Mesmo assim ele não deixa de expressar seu amor pelo imigrante mexicano, fato que ocorre em vários momentos do filme. Walt sabe que não existe um amor correspondido, mas tenta justificar sempre o comportamento de seu afeto.

Segundo as reflexões de Walt, a relação construída entre os dois assemelha-se a um jogo. Para Walt:

*Johnny nunca irá sozinho comigo, mas é parte do jogo que fazemos em nosso relacionamento. Não tomo como algo pessoal. Sente-se mais confortável rodeado de seus amigos. Não quero interferir em suas vidas. Se forem felizes assim, é o que devem fazer. Um gringo como eu tem uma vida fácil, uma vida privilegiada e só porque encontrei atrativo em alguém como Johnny não quer dizer que deveria ser capaz de tê-lo, comprá-lo porque está faminto ou porque vive uma vida na rua, desesperado. Bonita não era exatamente minha intenção, mas posso ter sido mal interpretado.*

Contudo, Walt não deixa de imaginar uma possível concretização desse amor. Em outro momento, ele devaneia sobre esta possibilidade:

*O plano é simples. Apareço em seu quarto à meia noite. Ele abre a porta, vê que eu o desejo. Deito-me aos seus pés como um cão, ou melhor, aos pés de Roberto e aos seus, e uma hora depois, já sem saber o que fazer me levanto e vou. Minha intenção é que ele saiba que necessito vê-lo. Isso deve significar alguma coisa. Quantos gringos agiram dramaticamente para ele assim? E se ele responder ou não de alguma forma, não me importa. Ele se recordará de sua atitude machista.*

Isso realmente não acontece. Quando Walt vai ao apartamento de Johnny descobre que não há mais ninguém e que ele foi embora da cidade. Walt sai às ruas à procura do mexicano, mas para em um bar e encontra um amigo de nome George. Bebendo ele começa a desabafar: durante o sábado e o domingo estávamos bem próximos. E de repente, nada! Realmente pensei que (Johnny) começava a gostar de mim. Aparentemente não. Apenas outra fantasia ou talvez devêssemos nos comunicar apenas até certo ponto. Então o amigo George responde: sempre tenho este problema com você.

Johnny foi embora, mas deixou seu amigo Roberto. Ao encontrá-lo na rua, Walt pergunta se ele teria local para ficar e ele diz que não. Walt diz que ele seria bem-vindo em sua casa. Roberto (agora somente identificado como Pepper por Walt), inicialmente recusa, mas depois acaba por aceitar a proposta. Antes disso eles passam por um bar onde Walt apresenta-o como seu amigo para seus outros amigos.

Ao chegar à sua casa, Walt tenta aproximar-se sexualmente de Pepper e ele nega seus carinhos. Ele retorna às ruas e torna-se prostituto. Contudo, Walt sempre está à sua espreita e em diversas situações encontra-o nas ruas cedendo-lhes roupas de frio e remédios, visto que Pepper está aparentemente doente.

Numa noite, um mexicano aparentando uns 45 a 50 anos bate à porta de Walt, chamando-o para ir ao encontro de Pepper, afirmando que este não para de delirar, sempre chamando o seu nome. Walt vai ao encontro de Pepper e começa, a partir daquele momento, a acompanhá-lo. Ele leva o mexicano de volta para a sua casa e cobre-o de cuidados. Eles começam a manter relações sexuais todas as noites. Pepper é sempre agressivo no contato sexual com Walt e sempre se refere a ele como "puto" e "pendejo". Walt reflete sobre sua relação com Pepper e afirma: Só quer sexo à noite, não durante o dia. E essas atitudes agressivas, isso é o que quer e necessita. E é o que eu não quero. Eu não sou uma bicha reprimida. Seu desejo sexual é muito estereotipado, o meu não.

Em outra situação, ao fazer referência sobre seu relacionamento com Pepper, ele desabafa novamente: Pepper tem namorada também. Creio que não gosta de mim. Eu não o culpo, apenas não somos compatíveis.

Walt tenta, a partir de então, reproduzir com Pepper uma relação que ele gostaria de ter tido com Johnny. Tal como fez com Johnny, tentou ensiná-lo a dirigir também. Contudo, Pepper não apresenta os mesmos progressos e em uma destas situações bate o carro e Walt devolve: você dirige mal como transa.

Em uma determinada noite, uma mulher entra desesperada no prédio onde moram Walt e Pepper e bate na porta de um dos vizinhos dizendo que está sendo perseguida por um homem e pede que este ligue para a polícia. Quando os policiais chegam ao prédio, Pepper abre a porta e fica desconfiado pensando que eles estão ali por sua casa. Ele tem uma arma escondida no apartamento e tenta se esconder embaixo das escadas do prédio. Neste momento um dos policiais o aborda e atira nele e coloca seu corpo do falecido no meio da rua. Walt chega e abraça o corpo morto de Pepper rodeado de muitos transeuntes. Walt questiona sobre isso: eles são pessoas como nós. Descobri que eles o chamavam de Papas, não Pepper, porque ele gostava de *papas*, batatas fritas.

No decorrer das semanas, Walt procura desesperadamente por Johnny pelas ruas de Portland, mas nenhum sinal dele.

*Devem tê-lo capturado também. Não sei aonde ele possa ter ido ou se escondido. Não sei o que pode acontecer, ou talvez eu saiba e também provavelmente. E é por isso que eu amo Johnny, em 1º lugar e é por isso que Roberto perseguia a minha bunda branca. Se você sabe o que eu quero dizer... (Ele) estava esperando algum conforto, sorte e segurança tirada dele, ou ao menos algo que lhe desse prazer.*

Numa destas buscas à noite, Walt vê Johnny correndo. Ele o vê e continua correndo, mas quando volta para casa lá está o mexicano à sua espera e relata tudo o que aconteceu nesse período de ausência. Walt demonstra carinho por ele e, ao tentar abraçá-lo, relata a Johnny que Roberto Pepper morreu e este, com fúria, retira-se dos seus braços, o chama de "puto" e vai em direção à porta do apartamento, quando escreve à faca este termo e somente após isso é que ele vai embora.

Passados alguns dias, Walt passa de carro por Johnny, cumprimenta-o e pede para que ele possa ir de vez em quando visitá-lo em sua loja. E assim termina o filme.

A partir da narrativa apresentada pelo filme, é possível identificarmos Johnny como um elemento atraente para Walt pelo seu exotismo: de outra cultura (e, portanto, ao olhar do branco norte-americano, um "chicano" por quem ele se atreve a arranhar frases em espanhol). Johnny também é bem mais jovem que Walt e não deve ter mais que dezesseis anos.

Um dos principais aspectos focados no filme são os questionamentos dos processos afetivos elaborados por Walt em relação a Johnny e Roberto Pepper. O diretor não escamoteia as relações complexas de alteridade que vão se desenrolando no convívio entre sujeitos aparentemente tão díspares e o resultado destes encontros inesperados ou inusitados são as inquietações psicológicas de Walt (apresentadas no texto) e de outros envolvidos, como é possível identificarmos na fala de George, amigo de Walt, que devolve a ele o sentimento que ele deposita em relação a Johnny. Há a possibilidade também de alegrias (os encontros de Walt com Johnny, seus cuidados e o sexo com

Roberto Pepper), os infortúnios, a incoerência das decisões e até o desespero que tudo isso provoca, principalmente em Walt. Ele claramente nos torna cúmplices e testemunhas de suas aventuras, mas sabiamente não insinua juízos, pois sabe que o amor é assim, sem muita lógica e sem explicações.

Por sua vez, Johnny torna-se incapaz de frear seu admirador. Por que tal comportamento? Se ele o fizesse, seria impossível que essa espécie de compartilhamento da solidão tivesse continuidade. Mesmo que inexista vontade sexual dele junto a Walt – salvo se ele tivesse desembolsado 25 dólares em vez dos 15 dólares oferecidos, tal como apresentado em um dos diálogos – Johnny sempre está cercado por Walt que sempre o segue e dá certo equilíbrio ao seu comportamento arredo.

Se Walt quer uma relação tranquila e afetuosa, Johnny prefere não consumir esse amor e continuar sendo desejado mesmo que por este “puto”, por esta “bicha”. Walt apresenta-se sempre como submisso, aquele que está disposto a esperar, aquele que é sempre o “passivo” da relação. Ele sabe que este amor por Johnny não será consumado, ele é um mix de obsessão e platonismo. A sua relação com Roberto é puramente sexual e em alguns momentos tenta reproduzir aquilo que poderia ter sido sua relação com Johnny. Pepper não o satisfaz sexualmente, mas ele não o culpa por isso. Com já dito por Walt, Pepper tem uma sexualidade reprimida, ao contrário dele e também pelo fato de ambos serem incompatíveis.

Enquanto isso, Johnny, na sua busca por um ombro amigo ou por alguém que lhe dê atenção, que o identifique como sujeito, como ser humano, sempre se enxergará como mero objeto de desejo, valorado em torno de quinze dólares. Substituído por Roberto, que teve encontros sexuais com Walt por certo tempo, ele se vê sozinho e traído. Não lhe resta mais do que ter um ataque de homofobia e aversão a Walt. Quando ele retorna à Portland, vê que Walt está à sua procura pelas ruas da cidade e ao retornar à casa dele, no primeiro momento em que Walt tenta abraçá-lo ele fica furioso, sai do apartamento e escreve à faca sobre a madeira da porta que o comerciante sempre será um “puto”.

O modo escolhido por Johnny é voltar às ruas para lidar com o seu vazio pessoal, com a confusão e com a tristeza justificada pela perda do amigo, pela sua condição de imigrante ilegal e, quem sabe, talvez pela sua própria condição homossexual.

O modo escolhido por Walt é vagar pelas ruas, dentro de um carro a correr, mas sem deixar de vista o retrovisor. É esperar por Johnny ou quem sabe por algum outro homem que possa lhe fornecer um pouco de afeto e que ele possa ser minimamente correspondido.

Gus Van Sant apresenta também um aspecto que, no meu entendimento, torna-se encantador: o frescor da aproximação dos expectadores com a história e de como os protagonistas portam-se à vontade diante da câmera, reforçando imagetivamente todos os conflitos e desejos que vagueiam entre eles: da atração física à incomunicabilidade provocada pela distância sociocultural e psicológica, pelas barreiras de língua e, sobretudo, pela forma como cada um deles vivencia sua sexualidade.

## ***Un Chant D'Amour***

*Un Chant d'Amour* foi o único filme realizado por Jean Genet. Ele foi realizado em 1950 e finalizado em 1975. Este filme nunca deixou de estar envolto em grande controvérsia e ser alvo de censura internacional. O filme não foi visto durante muitos anos, mas mesmo assim conseguiu influenciar uma geração de realizadores, chegando a ser parte da causa célebre dos direitos dos homossexuais e da liberdade de expressão, além de ser reconhecido como uma obra-prima do cinema *underground*.

O filme foi realizado originalmente sem áudio e em preto e branco. O argumento passa-se numa prisão francesa, utilizando uma imagem de beleza silenciosa e poética, contraposta por uma intensa visão de desejo e energia sexual entre dois homens nessa prisão sob a vigilância *voyeurística* do guarda. É uma experiência a não perder, quer pelo seu valor cinéfilo, mas também pela beleza dos enquadramentos utilizados por Genet.

O filme apresenta transgressões dos limites sexuais, raciais e de poder de seus personagens. Inicia-se com um dos personagens, um presidiário dançando sozinho em sua cela numa espécie de um êxtase pessoal enquanto que o outro, mais velho, começa a socar as paredes da cela para chamar a atenção daquele. O presidiário segura com a mão direita o seu braço esquerdo, em que há uma tatuagem com um rosto feminino. Ele continua a dançar como se estivesse conduzindo a dama nesta dança imaginária num contexto de êxtase.

Por outro lado, o presidiário mais velho, que está chorando começa, em sua cela, a passar um canudo num orifício extremamente pequeno que liga a parede da sua cela com a do outro preso. Como ele está fumando, com este canudo ele passa a assoprá-lo para que a fumaça do cigarro chegue à outra cela e assim haja a possibilidade de interação e contato entre ambos com estas trocas de fluidos.

Ao finalizar esta interação, o presidiário mais velho fecha o orifício da parede com um pedaço de chiclete mascado. Ele deita-se na sua cama e começa a passar a mão sobre todo o seu corpo, inicia o toque pelo tórax, passa pelos braços e pernas até chegar ao seu pênis que ainda está encoberto com a roupa. Ele se levanta e agora passa a roçar a parede já com o pênis ereto como se estivesse a ter uma relação sexual com o seu companheiro que se encontra na outra cela.

Em meio a tudo isso, ambos os presidiários, bem como os outros que se encontram em suas celas correspondentes, estão sendo vigiados pelo guarda, que ao mesmo tempo se apresenta como *voyerista*. Ele toca partes do seu corpo, masturba-se, tem devaneios de que está tendo relações homossexuais. Ele demonstra imenso prazer na possibilidade de beijar outro homem, de ter contato íntimo com outro corpo masculino que não o seu, de ter

relação sexual. Mas em outro momento, ao despertar de seus sonhos eróticos ele se coloca numa posição extremamente homofóbica e punitiva no contato com os presos, sempre que ele os observa.

As cenas se repetem: o guarda continua a observar os presos enquanto alguns destes dançam em suas celas, outros se tocam e se masturbam para que o próprio guarda identifique que eles sabem que estão sendo observados. Os amantes continuam a trocar seus fluidos mediante o canudo que transpassa a parede de uma cela à outra, demonstram envolvimento mútuo, carinho, desejo.

Os devaneios homoeróticos voltam a perseguir o guarda e ele se deixa seduzir pelas imagens que transpassam a sua mente até que por um momento súbito ele entra na cela do presidiário mais velho e, com toda a raiva demonstrada em sua fisionomia, tira o cinto de sua calça e começa a golpeá-lo enquanto este para de se defender e começa também a ser invadido por imagens que colocam a ele e a seu amante fora da prisão, em uma floresta, onde ambos estão correndo, livres e felizes como um casal apaixonado que estão vivenciando o seu amor.

Em um destes momentos, o mais jovem para de correr, deita-se ao chão e posteriormente é carregado pelo seu amante. Parece que ele está sofrendo.

O guarda, assustado com a reação do presidiário, sai da cela, contudo volta novamente a ser atormentado pelas imagens homoeróticas e retorna à cela, agora retirando a sua arma que estava presa à calça. Coloca-a na boca do presidiário para que este a sugue com força numa espécie de sexo oral praticado pelo presidiário nele próprio, o que leva a ambos a imaginarem fantasias, como se estivessem livres. O guarda demonstra sentir prazer com tal situação.

Assim, na cena final desta película volta-se à sua imagem inicial. Os ramos de flores que transpassam as mãos dos presidiários e que se encontra em celas diferentes e em constante movimento, agora são alcançados por um deles e este consegue levar para a sua própria cela.

Com esta metáfora, torna-se claro que o poder do guarda é insuficiente para contrariar a intensidade da atração entre estes dois prisioneiros, embora eles não cheguem a consumir essa atração física e esse amor.

*Un Chant d'Amour* apresenta explícito conteúdo homoerótico e é considerado o primeiro clássico do cinema gay. Este filme trata do envolvimento amoroso entre dois presidiários que são impossibilitados de observarem-se um ao outro, bem como ao contato físico e sexual. O filme contém carga erótica extremamente forte e mesmo sem diálogos consegue transmitir aos telespectadores um conjunto de emoções, sentimentos, fragilidades e constrangimentos.

O homem não foi feito para estar isolado. Este é um dos temas propostos pelo filme. O guarda penitenciário é movido por um perverso desejo de observar as performances sexuais masturbatórias de cada preso. A atmosfera sexual da prisão é inevitável. Sem diálogos, música ou qualquer tipo de som, o espectador, tal como o carcereiro, transforma-se em *voyeur*, dirigindo toda a atenção para a estética de corpos masculinos repletas de *close-ups* de

rostos, axilas, pelos, partes do corpo masculino e dos pênis flácidos e eretos. A luxúria, a volúpia, a excitação, o desejo homoerótico que escapa a qualquer tipo de controle normativo, tudo se encontra com muita intensidade e lirismo neste filme.

### **Crepúsculo do Caos<sup>7</sup>**

Crepúsculo do Caos (1987) apresenta uma visão furiosa, apocalíptica e desesperadamente esmagadora da Inglaterra. Ruínas, muros (mais do que em Berlim, diz o narrador, em *off*, a certa altura), vermelho de sangue e vermelho do fogo, fogo das tochas e fogo das armas, fogo da Bomba e do céu, homens encapuzados, *gangs* à deriva... É este o cenário da Londres "em chamas" de Derek Jarman. E é, nesse carrossel de imagens, que este diretor, segundo meu entendimento, monta a sua crítica em relação a uma sociedade que tende autofagicamente à dissolução dos seus valores de liberdade e tolerância, ainda sob o fantasma do nazismo.

*Memórias presas se orgulham da escuridão. Que se fodam. Elas se espalham como ratos. Almas penadas rasgam o silêncio. Cinzas são levadas pela correnteza. E um duende sai detrás das cortinas dando risada. Pânico. Eu piso e eles desaparecem pelas sombras. Sinal de uns proféticos olhos de gato. A poeira fixa, grossa. Então, às 5h, enquanto vagueio no banheiro congelando, deixo pegadas para outros decifrarem. Eles dizem que a Era do Gelo está vindo. O clima mudou. As bundas fazem... O ruído da morte assiste o besouro adormecido na areia com dificuldade. O gelo do seu corpo é radioativo, Johnny. Lá fora, com o cair do granizo, o canto do poeta acaba de forma sincopada. Uma geada negra controla os olhos pela garganta. Puxamos a carteira em direção à porta e nos arrepiamos com nossas tumbas vazias. A casa de Deus ruiu? Ninguém se lembra de tal conquista. Filhotinhos e nigelas-dos-trigos foram esquecidas por aqui, como os garotos que morreram em Flandres. Seus nomes apagados pela geada iluminada e marcados nas cruzes da vila. A primavera envolveu os campos de Arsene Green. Os carvalhos morreram esse ano. Em todo o morro esverdeado, a lamentação para e chora pelos cultivos da Inglaterra.*

É assim que se inicia o filme, com esta narrativa em *off*. Não é um filme que trata apenas da homossexualidade, do homoerotismo ou da intolerância em relação à homoafetividade, mas de toda e qualquer condição de sujeitos que se encontram na condição de serem identificados como abjetos,

---

<sup>7</sup> O título original do filme é *Last of England*.

desprezíveis, indivíduos que devem ser normatizados e devem ter seus corpos e desejos docilizados<sup>8</sup>.

A abjeção diz respeito à condição de indivíduos desapropriados de qualquer reconhecimento ou direito que um ser humano possa ter por inexistir para a inteligibilidade lógica das compreensões normativas, ou seja, sem visibilidade não é reconhecido como sujeito, se não é sujeito não existe, logo não pode ser tomado como ser de direitos, corpos cuja existência não parece importar. Contudo, importam somente na medida em que os abjetos precisam estar lá, ainda que numa asséptica distância, para demarcar as fronteiras da normalidade.

O filme expõe o espectador a um vasto cenário de imagens caóticas do início ao fim. Elas estão envoltas em contextos de extrema violência, guerras, assassinatos, situações de constrangimento, miséria, desperdícios, dores, tristezas, amarguras, desconforto, desolação, desejos reprimidos (às vezes nem tanto), amores em luto...

Numa das cenas iniciais do filme é possível identificarmos um jovem que está se drogando e que apresenta em sua fisionomia prazer no que faz. Já drogado ele começa a golpear e a chutar um cartaz grande do tamanho de um corpo humano e que apresenta a imagem de um homem completamente nu. Posteriormente, ele demonstra desejo por aquela imagem, beija-a, acaricia, esfrega seu corpo e executa movimentos como se estivesse penetrando aquele homem. Há aí nestas cenas um contexto duplamente indesejado: o fato de o rapaz estar se drogando e o ato homossexual que ele executa com a imagem deste homem nu (e que, numa outra leitura, é possível identificarmos também o não consentimento deste ato; afinal é uma imagem e ela não reage a isto).

Mais adiante, aparecem algumas cenas em que vários homens e mulheres dançam nus, numa espécie de ritual. Estas cenas são acompanhadas ao som de *heavy metal*. Interessante percebermos, a partir destas imagens, que o corpo é constituído também por subjetividades múltiplas, o que lhe dá um caráter próprio por meio da desnaturalização dos sexos como verdadeiros, bem como a indução de seus desejos. É o que na teoria *queer* nós chamamos de *corpos queering*<sup>9</sup>, isto é, o corpo como biopoder, fabricado por tecnologias precisas.

---

<sup>8</sup> Corpos dóceis ou docilizados é uma expressão construída por Michel Foucault para fazer referência à produção social da docilidade, por meio das tecnologias de poder. Essas tecnologias são o resultado do exercício de saberes e práticas de controle sobre o corpo, que indicam a existência de uma economia política do corpo e que ocorre um "adestramento" do corpo, que precisa aprender a comportar-se, movimentar-se, ser preciso e ter ritmo. Gestos são fabricados, e sentimentos são produzidos. Este adestramento é resultado da aplicação de técnicas positivas de sujeição baseadas em saberes pedagógicos, médicos, sociológicos, físicos etc. O corpo torna-se útil e eficiente, mas ao mesmo tempo torna-se dócil e submisso: o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. (FOUCAULT, 1987, p. 28)

<sup>9</sup> *Queering* constitui-se como campo de estudos da teoria *queer* que tem como pressupostos a sexualidade como dispositivo, o caráter performativo das identidades de gênero. Segundo Nepomuceno (2009) os estudos *queer* abrem caminhos para a teorização das identidades à margem, da produção desta marginalização e por meio da contribuição teórica de Foucault instala uma discussão sobre o processo de enunciação sobre quem tem poder para falar sobre quem.

Após estas imagens há a execução de uma narrativa de *off* de Adolf Hitler em que ele afirma o seguinte:

*Que a Alemanha exerceu opressão sobre 3,5 milhões de franceses, porém incontestáveis extensões territoriais nos foram tomadas. Mas eu agora exijo que a opressão dos 3,5 milhões de alemães que vivem na Tchecoslováquia tenha fim imediatamente! Talvez estes sejam considerados "inúteis" e "abandonados" à própria sorte. Os alemães que vivem na Tchecoslováquia não são em absoluto inúteis, tampouco podem ser considerados abandonados. Eu acredito que esta seja uma questão a ser discutida pelo Partido, no qual, pela primeira vez, farão parte nossos aliados austros-alemães. Eles sabem, melhor do que ninguém, como é doloroso estar longe de sua Pátria. Eles certamente serão os primeiros a reconhecer este discurso que hoje apresento e haverão de concordar comigo, quando afirmo que, após refletir sobre todos estes pontos, que não seríamos merecedores de sermos alemães se também não estivermos preparados para tomar tal postura e assim, as devidas consequências! Quando nos lembramos destes incomensuráveis absurdos, os quais nos últimos meses nos fizeram crer na Alemanha como um Estado diminuto. Encontraremos então, uma resposta de que o poderio de nosso Reich está sendo subestimado. Não imaginam que estamos hoje diante de algo muito mais fortalecido do que um íntimo e momentâneo Estado em ascensão. Quando, nesta última primavera eu me encontrava em Roma, refleti a respeito da História da Humanidade. Como pode ser esta tão minimamente compreendida quanto a sua magnitude e veracidade? Durante milhares e milhares de anos, pouquíssimas passagens históricas relatam fatos e discursos que comprovem que tudo aquilo que se deteriora com o passar do tempo, pode, da mesma maneira e com a mesma força se reerguer. A Itália e a Alemanha de hoje são as provas vivas disto! Somos as Nações regeneradas, que podem ser consideradas fortalecidas e reestruturadas! Nossa juventude está redescobrimo não somente um novo País, mas, principalmente, a conquista de uma nova História!*

Esta narrativa é acompanhada por imagens de guerras, fogueiras, fogos, soldados em ação, pessoas desesperadas correndo, situações de desespero, sempre ao som de *heavy metal*.

Após a finalização do discurso de Hitler, em outra cena, aparece um homem completamente bêbado carregando uma garrafa de vodka. Ele senta-se na beirada de uma cama em que está um soldado aparentemente dormindo e com o rosto encoberto, ele está deitado em cima de uma bandeira da Inglaterra. Este homem retira toda a sua roupa, aproxima-se do soldado, beija-o, abraça-o e o soldado começa a reagir. Ambos passam a se tocar e a executar um ato performático como se estivessem fazendo amor. Vale ressaltar que o

soldado continua com suas roupas. A sonoridade da cena passa a ser a partir deste momento, música clássica.

Posteriormente, este homem nu aparece em outra cena e é levado por policiais para ser fuzilado juntamente com outros condenados. Muda-se a cena, agora estamos na presença de um grupo de refugiados que aparentam muita tristeza e desamparo em suas fisionomias. Chegamos agora a um lixão onde um homem nu procura desesperadamente por comida. Aciona a narrativa em *off* com algumas falas desconexas. Aparentemente refere-se a vozes de um programa de rádio:

*Se você quer ter mais dinheiro. Claro que todo mundo quer... "Precisamos de mais provas"... Por suas habilidades para gerir crises pelo povo da (sic)... "Precisamos de mais provas"... Um homem acusado de sequestrar duas adolescentes para abusar delas sexualmente... "Precisamos de mais provas".*

Volta-se a cena inicial do fuzilamento do grupo de rapazes. Àquele rapaz nu da cena com o soldado, antes de seu fuzilamento, lhe é oferecido uma caixa de fósforos para que ele acenda o seu cigarro e ele aceita de bom grado. Após o fuzilamento (cena repetida), ele aparece no chão, morto e completamente ensanguentado. Outros homens passam a ser fuzilados também (estas cenas também são repetidas).

Próximo ao final do filme, homens e mulheres estão vestidos de "noivas" indo para uma festa de casamento coletivo. Estes homens e mulheres vestidos de "noivas" beijam as faces dos noivos que se sentem completamente constrangidos ao serem beijados por estes homens travestidos. Há situações de desconforto, o que configura um ambiente completamente atribulado e caótico.

Sem perder de vista as referências discursivas normatizadoras, classificatórias e excludentes presentes nas identidades sexuais e de gênero, capturadas pelas lógicas binária e reducionista que as fazem repetidoras dos padrões (hetero)normativos impostos como obrigatórios e absolutos em suas relações com o mundo, com as pessoas e consigo mesmas, o que nos chama a atenção nesta cena refere-se, sobretudo, ao processo de constituição das subjetividades que demandam registros de complexidades.

Esta performatividade apresentada no filme designa um estilo criativo de transformação, como metáforas cartásticas que permitem novos encontros e conexões que ampliam os universos de referências sobre o humano, suas experimentações e a aquisição de novos conhecimentos e práticas da existência humana – novas cartografias existenciais.

Chegamos ao fim do filme: após as cenas do casamento, retornamos mais uma vez ao fuzilamento dos jovens pelos soldados. Aparecem viúvas que aparentemente buscam controlar as operações deste grupo terrorista que fuzila o protagonista e outros jovens.

Temos agora uma noiva solitária que, num ato de desespero, começa a cortar seu vestido com uma tesoura e com os próprios dentes. Ela está sob uma forte ventania. Ela começa a girar o próprio corpo e parece que entra num transe pessoal, ela emite vários gemidos. Sua mente é bombardeada por

intensas cenas de violência e de sofrimentos. Ela começa a chorar desesperadamente numa mistura de prazer e sofrimento.

Parece ser por ele que a noiva dança, chora e sente prazer. À luz da fogueira e sob a ventania ela está rasgando a sua roupa, como que expressando o sentimento de desolação, de tristeza profunda, fim de linha, deste país que na concepção do diretor Derek Jarman enluta o amor, permanentemente.

### Considerações Finais

A despeito do fato de o cinema ser um dos maiores entretenimentos do mundo contemporâneo, a prática que o envolve como uma ferramenta crítica para a desconstrução de estereótipos, preconceitos, formas de intolerância e discriminação é pouco presente. Sendo assim, os estudiosos de cinema e de outros campos do saber como a história e as ciências sociais, necessitam, inicialmente, estudar criticamente os discursos dos filmes e do cinema como um todo conexo, adotar conceitos de cultura que incluam uma análise constante e contextualizada de suas relações de poder e conhecimento, e considerar a interlocução entre estas várias disciplinas e campos epistemológicos, entre elas a teoria *queer*, a fim de combater as restrições, interdições e censuras que prevalecem em nossa sociedade.

No meu entendimento, as representações fílmicas *queer* podem ser instrumentos altamente eficazes para romper com perspectivas tradicionais e enfatizar entre-lugares de tradução no qual o conhecimento dos sujeitos, seus locais, espaços e tempos subalternos podem ser representados e ouvidos. Em seus discursos, o político define representações de gênero e sexualidades dissidentes, essencialmente, como uma exigência pedagógica para ler textos diferentes, dá proeminência à ambiguidade discursiva, reconhece modalidades incomuns de produzir e consumir significados e desestabiliza a harmonia da heteronormatividade.

Os filmes selecionados foram dirigidos por três diretores homossexuais assumidos, com nacionalidades e subjetividades distintas e que conferem marcas singulares a seus trabalhos. *Mala noche*, de Gus Van Sant, mergulha no universo proposto pelo livro de poemas de Walt Curtis, no qual o filme é baseado, e disseca com maestria os descaminhos de um amor obsessivo e não correspondido. *Un Chant D'Amour*, de Jean Genet, apresenta alta atmosfera homoerótica na história de dois presos, numa prisão francesa e que estão isolados por paredes espessas e que necessitam desesperadamente de contato humano, tentando de todas as formas se comunicar. Por fim, *Crepúsculo do Caos*, de Derek Jarman, apresenta imagens radicais, criando paisagens de poesia extrema para falar sobre o mundo e também para recriar a imagem no cinema: de um cinema onde a poética esteja a favor da vida, que seja pulsante e onde o radicalismo seja algo mais que possível, que se torne necessário.

Para concluir, é possível afirmarmos que é essa capacidade do cinema *queer* em visualizar as experiências culturais como uma transversalidade de práticas e enunciados que permite a construção de novos parâmetros de análise nos quais a homoafetividade e o homoerotismo, aliado ao cinema, sejam percebidos como uma complexidade conceitual que comporta, em si mesma, as noções de contemporaneidade, transgressão, arte e estética, poesia, subalternidade, sem que ninguém se choque ou reprima; um universo em que os discursos e as práticas sejam reinventados o tempo todo, refletindo-se nas produções culturais e fílmicas em todas as suas nuances – imagéticas, audiovisuais, literárias, poéticas, históricas e sociológicas.

Parto do pressuposto de que existe um espectro mais amplo das práticas culturais que estejam, ainda que inconscientes, presentes nas narrativas imagéticas destes filmes, o não dito, a homoarte em sua essência, carregada de representações, simbolismos e códigos próprios que se propõem minimamente à quebra de paradigmas das fronteiras entre homem/mulher, masculino/feminino, hetero/homo, ativo/passivo, apresentando personagens com identidades de gênero e sexuais multifacetadas.

Enfim, um espaço multifacetado, híbrido, mutável, afetivo, fluido, (homo)afetivo e erótico, onde o cinema possa encontrar-se num sem-fim de possibilidades para um mergulho possível e necessário e onde o homoerotismo possa sair do armário e invadir as telas.

## **Sobre o autor**

Sullivan Charles Barros é Pós-Doutor em Estudos Culturais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pós-Doutor em Antropologia pela Universidade de Brasília – UnB. Pós-Doutorando em História pela Universidade de Brasília – UnB. Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília – UnB. Professor do Departamento de História e Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG/Regional Catalão) e Professor Colaborador do Mestrado Interdisciplinar em Direitos Humanos da Universidade Federal de Goiás (UFG/Goiânia). E-mail: [sullivan7@uol.com.br](mailto:sullivan7@uol.com.br).

*Artigo recebido em 06 de maio de 2014.*

*Aprovado em 09 de junho de 2014.*