

Cinema Queer Latinoamericano: diálogos e entrelaçamentos em gênero e (homo) sexualidades por meio dos filmes "Plata Quemada" e "Morango e Chocolate"

Recebido 31-10-2014
Aprovado 04-11-2015

Sullivan Charles Barros¹

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 locus de criação marcado pela experiência das identidades de gênero e pela possibilidade de ser o cinema um recurso que possibilita a construção do conhecimento histórico, pois o cinema possui mensagens fílmicas individuais e múltiplas, mensagens que trazem valores culturais, sociais e ideológicos de uma sociedade. Neste sentido, foi analisado os filmes *Plata Quemada* de Marcelo Piñero e *Morango e Chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea. Estes filmes, no meu entendimento, estão centrados em subjetividades *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.

Palavras-Chave: Cinema; América Latina; Gênero; Sexualidades.

Résumen:

Narrativas cinematográficas tienen un gran poder sobre el público. Transmiten y construyen relaciones de género y la sexualidad que hace que sea muy importante para investigar las prácticas discursivas // efectos de cine en la formación de valores y representaciones sociales y también contribuyen a delimitar los roles dicotómicos entre hombre / mujer, masculino / femenino, hetero / homo e investigar enfoques que problematizan las sexualidades de manera interseccional. La película fue priorizado aquí como un lugar de creación marcada por la experiencia de las identidades de género y la posibilidad de la película una característica que permite la construcción del conocimiento histórico, porque la película tiene mensajes fílmicos individuales y múltiples mensajes que traen los valores culturales, social e ideológica de una sociedad. En este sentido, la película se analizó *Plata Quemada* Marcelo Piñero y *Fresa y Chocolate* Tomás Gutiérrez Alea. Estas películas, a mi entender, se centran en las subjetividades extrañas que pueden contribuir a la crítica cultural de las sociedades patriarcales, machistas y sexistas, que proporcionan otras maneras para que el imaginario social. Intentó comprobar también en esta investigación *queer* prácticas discursivas esbozados en parte en el cine, aunque claro que no es lineal ni uniforme.

Palabras clave: Cine; América Latina; Género; Sexualidades.

Abstract:

Cinematographic narratives have great power over the public. They convey and to build gender relations and sexuality which makes it extremely important to investigate the discourse / practices / film effects in the formation of values and social representations and also contribute to delimit the dichotomous roles between male / female, male / female, hetero / homo and investigate approaches that problematize the sexualities of

¹ Professor da Universidade Federal de Goiás – UFG. Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília – UnB. E-mail: sullivan7@uol.com.br

intersectional way. The film was prioritized here as a locus of creation marked by the experience of gender identities and the possibility of the film a feature that allows the construction of historical knowledge, because the film has individual filmic messages and multiple messages that bring cultural values, social and ideological of a society. In this sense, the film was analyzed Plata Quemada Marcelo Piñero and Strawberry and Chocolate Tomás Gutiérrez Alea. These films, in my understanding, focus on queer subjectivities that can contribute to the cultural critique of patriarchal, macho and sexist societies, providing other ways for the social imaginary. He attempted to check also in this research to queer discursive practices outlined in part in film, although it clear that they are not linear nor uniform.

Keywords: Cinema; Latin America; Genre; Sexualities.

Introdução

Após três décadas de feminismo organizado na América Latina e sem o qual não se poderia pensar o desenvolvimento dos estudos sobre sexualidades diversas e ao lado dos estudos gays e lésbicos que se unem a crítica feminista ao examinar as diferenças de gênero e sexuais, a teoria *queer* passa a conceber a sexualidade como algo móvel, ambíguo e ambivalente, sempre mutável de acordo com o contexto histórico-cultural em que esteja inserida.

As identidades de gênero e sexuais, nesta perspectiva, são concebidas como construções arbitrárias, instáveis e excludentes, que implicam em silenciamentos/marginalizações de outras identidades/experiências possíveis. As identidades de gênero remetem à constituição do sentimento individual de identidade. Contudo, alguns indivíduos sentem que sua identidade de gênero não corresponde ao seu sexo biológico como travestis, transexuais, transgêneros, 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 não-aceitação, intolerância e discriminação.

A partir de duas categorias de análise particulares (normalidade e desvio), a ênfase dos estudos da construção histórica das identidades sexuais “desviantes” passa ocupar-se não somente da homossexualidade, mas também de outras formas de expressão da sexualidade não heterossexual e performances de gênero como é o caso de travestis,

transexuais, intersexos etc. em que as identidades de gênero não estão alinhadas a norma social² dos dois gêneros macho (homem)/fêmea (mulher).

O objetivo seria construir as bases ontológicas, de que forma elas operam e por em destaque como se constrói o que se considera (ou se considerava) “normal”, “natural”, ou “essencial” em um dado contexto histórico e social. Ao buscar o entendimento das noções de continuidade, estabilidade e integridade que fundam o “identitário” se questiona também as identidades não heterossexuais institucionalizadas e homogêneas e os binarismos que a regem. Mas não se propõe o abandono da noção de identidade. O que se questiona, portanto, é a sua estabilidade e a idéia de um sujeito unificado.

No “jogo das identidades” e suas conseqüências políticas, as identidades passam a serem identificadas como contraditórias, se cruzam e se deslocam mutuamente, não há a possibilidade da existência de nenhuma em singular, elas são fragmentadas e mudam de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas é constantemente (re) negociada. “Ela torna-se politizada” (Hall, 2006, p. 21).

Voltando a temática das identidades de gênero e sexuais pode-se afirmar que o termo *queer* funciona de múltiplas maneiras: a) como prática de leitura sobre um *corpus* para descrever uma identidade particular³, para circunscrever um campo de estudos, como

² Denomina-se de cisgênero a pessoa em que a sua identidade de gênero está em consonância com o gênero que lhe foi atribuído ao nascer e quando a sua conduta psicossocial expressa nos atos mais comuns do dia-a-dia performances que estão inteiramente de acordo com o que a sociedade espera de pessoas do seu sexo biológico. Dessa forma, cisgênero é alguém que está adequado ao sistema binário de gêneros, em contraste com o transgênero, segundo a lógica da heteronormatividade compulsória, que apresenta algum tipo de inadequação em relação a esse mesmo sistema.

³ O termo *queer* tem sido adotado pela comunidade LGBT no intuito de ser resignificada 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 certo consenso de que o *queer* diz respeito a uma postura antidentitária, antiessencialista, 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

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.

Por outro lado, o cinema constitui-se como espaço de produção de práticas discursivas que entrecruzam os múltiplos componentes de subjetividades que são agenciados tanto pelos modelos fixos de sexualidade, por seus processos de normatização e vigilância, como também pelo desejo, escolhas pessoais do próprio corpo e auto referência de gênero.

Neste sentido, é sempre bom lembrar que os filmes são objetos privilegiados nos estudos *queer*: “oriundos predominantemente dos estudos culturais, os teóricos *queer* deram maior atenção à análise de obras fílmicas, artísticas e midiáticas em geral” (Miskolci, 2009, p. 155). 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 entre homem/mulher, masculino/feminino, hetero/homo, ativo/passivo bem como investigar abordagens que problematizem as sexualidades de forma interseccional

Olhando para a produção audiovisual como práticas discursivas⁴ que conferem sentido ao real e criam modelos de existência e/ou abertura para a emergência de outras

condição sexual assumirem uma identidade *queer* no intuito de poderem ganhar um maior espaço de visibilidade e reconhecimento social e individual.

⁴ As práticas discursivas compreendem o “conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou lingüística, as condições do exercício da função enunciativa” (Foucault, 1997, p. 136).

subjetividades, por meio da crítica feminista e *queer* é possível desvelar os “masculinismos” que perpassam o cinema desde seu início e também identificar alguns processos de criação que os desestabilizam. Como explica Lauretis (2003), o cinema é uma importante “tecnologia de gênero”, já que tem uma relação privilegiada com a esfera do desejo. Teresa de Lauretis (2003) argumenta que o gênero é produto de diferentes tecnologias sociais, tais como a televisão, a moda, o cinema, epistemologias, práticas institucionais, bem como práticas da vida cotidiana. Sugere, portanto, que o gênero não preexiste à cultura, mas decorre de um conjunto de efeitos que inscrevem sua marca nos corpos por meio de códigos e relações sociais.

Ao relacionar cinema e teoria *queer*, busquei perceber possíveis comunicabilidades entre dois filmes latinoamericanos em fins do século XX e início do século XXI, atentando para as estéticas, poéticas e para as representações sociais dos diretores, que podem ser lidas como críticas ao patriarcado, a heterossexualidade compulsória e ao modelo heteronormativo e suas dinâmicas de poder. Nesse percurso, é imprescindível considerar ainda a pluralidade das perspectivas *queer*, cujas práticas e discursos variam dependendo do olhar e das condições de produção de quem os opera.

A construção não se separa do filme, é o filme mesmo; outra construção do mesmo relato daria outro filme. O tipo de utilização do material fílmico, o tempo, uma relação com o mundo circundante e a uma tomada de posição frente ao público, e é aqui mais uma escolha das histórias (sic), que podemos interrogar ao cinema como expressão ideológica. Não pode haver estudo fílmico que não seja uma investigação da construção (Solin, P. apud por Silva, 2008, p. 264)

Parto de antemão, que nem todo olhar *queer* empreendido no cinema desconstrói totalmente o binário sexual, a heterossexualidade compulsória e o modelo heteronormativo regulatório da sexualidade humana ou faça a oposição ao patriarcado e ao viriarcado⁵ ou até mesmo chegaria a uma montagem totalmente isenta de sentidos “masculinistas”, sexistas e heteronormativos.

⁵ Daniel Welser-Lang em seu texto “A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia” (2001) utiliza-se do termo viriarcado para a definição do poder dos homens seja eles pais ou não, em sociedades patrilineares, patriarcais ou não.

Embora existam várias resistências ao sistema patriarcal e heteronormativo, neste início de século, que assumam formatos e dinâmicas distintos das militâncias políticas tradicionais, como as expressões artísticas e literárias mobilizadas e as redes virtuais, faz-se necessário ainda investigar as cartografias possíveis das forças de resistência mobilizadas contra as opressões, pois, se há muito percebemos que as identidades são efêmeras, muitas vezes esquecemos que o patriarcado, o viriarcado e a heteronormatividade transformam-se e atualizam-se.

Sendo assim tentei conferir, por meio desta pesquisa, certa unidade às práticas discursivas *queer* esboçadas em parte nos filmes selecionados, embora tenha claro que elas não sejam lineares, nem uniformes. Apesar de suas diferentes linguagens e formas de produção, sugiro que é possível tecer uma comunicabilidade, uma ponte *queer* a partir de “fios comuns” entre os trabalhos desses/as diretores/as/roteiristas, sem ignorar, contudo, suas diferenças e subjetividades.

Diante do exposto, o presente artigo tem como objetivo compreender a construção de um pensamento *queer* de cinema latinoamericano em fins do século XX e no início do século XXI a fim de identificar nas produções cinematográficas *Plata Quemada* de Marcelo Piñero e *Morango e Chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea rupturas e/ou (des)continuidades do modelo heteronormativo de sexualidade em suas diversas formas e em diferentes contextos – considerando os diálogos nos entrelaçamentos entre gênero e (homo)sexualidades.

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, ativo/passivo 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 às 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 (2009, p. 3).

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 pode tornar-se um espaço que dá voz a sujeitos que não poderiam ser ouvidos de outra maneira.

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 considerados estranhos, excêntricos, bizarros, talvez se possa dizer simplesmente *queer*, enfim, “eles transgridem a imaginação, são incompreensíveis ou impensáveis e então são recusados, ignorados” (Louro, 2004, p. 28).

O cinema *queer*, como prática discursiva, contesta o controle institucional normativo que impõem-se ao gênero e as sexualidades. Questões de representação e de identidades oferecem oportunidades para que possamos explorar as forças e os limites de diversos problemas sociais⁶. Neste sentido, parto da perspectiva de que a análise e interpretação de discursos fílmicos podem ser um caminho profícuo para rompermos com entendimentos “normalizados”, dos agentes políticos, institucionais e educacionais sobre as identidades de gênero e sexualidades. 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 (Dias, 2011, p. 718).

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

⁶ Segundo Dias (2011) 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.

suas performances de gênero e sexualidades, como os/as bissexuais, os/as transexuais, os/as travestis, os/as intersexuais, entre outros infinitos arranjos identitários.

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 conseqüências numa sociedade heterossexista. Este cinema se construiu e reinventou-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 si⁷. Estes elementos estão presentes na composição dos/as personagens, seja no figurino, na maquiagem, nas narrativas, nos gestos, nos discursos ou no próprio corpo sem permitir espaço ou dando pouca visibilidade 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 *lócus* mutante onde ficção e realidades reinventam suas narrativas, propondo um campo visual outro sobre as diferenças que nos constitui como humanos, bem como outras formas de contestação.

Nesta construção genealógica, o cinema *queer* representa um *lócus* privilegiado e mutante onde ficção e realidade reinventam-se suas narrativas constantemente, propondo novos campos imagéticos coloridos (nem tanto, ou nada coloridos) sobre as diferenças que perpassam a cada um de nós.

⁷ 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 afirma que: "o *camp* é comumente relacionado ao exagero, à afetação, a uma estética especial que ironiza ou ridiculariza o que é dominante" (1997, p. 329).

Plata Quemada: a homossexualidade viril

Plata Quemada é um filme de 2000 do diretor argentino Marcelo Piñeyro e é uma co-produção entre Argentina, Uruguai, França e Espanha. A película foi inspirada na obra literária de mesmo nome de Ricardo Piglia, publicada em 1997 e baseada em fatos reais que contextualiza a história do assalto a um carro forte ocorrido em 1965 em Buenos Aires⁸. Do crime participaram cinco homens: um informante peronista, um advogado militante de grupos nacionalistas e Nene, Angel e o Corvo (que são os personagens principais do filme). Nene e Angel são conhecidos como os gêmeos para todo mundo conforme é apresentado na primeira cena que dá início à película. Segue a voz em *off*:

Eram chamados de “Gêmeos”, porque eram inseparáveis. Mas não eram irmãos, nem mesmo eram parecidos, só tinham em comum o jeito de olhar, os olhos parados, uma fixação exagerada no olhar desconfiado. El Nene era um renegado da sua família e da sua classe, a ovelha negra, o caso perdido. Sua pele era muito pálida. Parecia que ele ficava mais tempo preso do que na verdade estivera. Angel era estrangeiro. Era pesado, calmo, muito supersticioso. Via sinais negativos e superstições que complicavam sua vida. Eles se viram pela primeira vez nos banheiros da Estação Constituição onde El Nene ia às vezes à procura de sexo. Angel vagava por lá. Ficava sem dinheiro e não tinha para onde ir. El Nene ofereceu-lhe abrigo no apartamento dele. Comovido e quase tentando preveni-lo, Angel confessou-lhe seu segredo: “Ouço Vozes, o tempo todo. Aqui dentro”. El Nene: “Vem ou não?”. Essa noite, Angel e Nene dormiram juntos. Desde então, não se separaram mais, são os gêmeos para todo o mundo. Em volta todos sabem, trabalham juntos ou não trabalham.

Neste momento é a representação do corpo masculino viril que problematiza a narrativa. Na primeira cena da película seguida pela voz em *off* registrada acima, vemos Angel fazendo exercícios de flexão ao solo. Ele está vestido apenas por uma cueca branca. No movimento ininterrupto do exercício físico de flexionar e estender os braços, seu corpo eleva-se e abaixa-se, repetidamente. A câmera é fixa e está na altura do chão, posicionada frontalmente a Angel. Vemos alternarem-se na cena registrada pela câmera o rosto de Angel e sua cueca, de forma simultânea, enquadrando ora um, ora outro. Segundo Bragança:

Cabeça e sexo, cabeça e sexo, cabeça e sexo, simultaneamente. A imagem é marcada pelo som de uma medalhinha da santa do cordão de Angel que toca o chão a cada vez que seu

⁸ PIGLIA, Ricardo. (1997), *Plata Quemada*. Buenos Aires, Seix Barral.

braço é flexionado. Esta se constrói como uma chave importante para a nossa leitura do filme: o recorte sobre o corpo, que se expõe ao olhar do voyeur (seja na narrativa, seja na relação espectral), traduzirá os emblemas de uma dicotomia cristã que opõe o desejo e a pulsão sexual ao plano lógico e racional, marcando uma fissura atravessada pela culpa cristã que definirá as ações deste corpo-emblema. (2007, p. 61).

Vale ressaltar que o cristianismo nunca lidou de forma muito livre com a dimensão da sexualidade. Pensando especificamente na homossexualidade é somente nos últimos anos e em pouquíssimas instâncias que grupos cristãos têm se disposto a lidar com essa questão de forma menos preconceituosa, mas a tendência geral continua a encarar a homossexualidade e a condição do homossexual a partir de três óticas: a) biologicamente como prática contrária à natureza; b) psicologicamente como um desequilíbrio, anomalia ou doença que precisa de cura; e c) teologicamente como pecado de sodomia ou até mesmo como resultado de possessão demoníaca.

Percebemos no decorrer do filme que é apresentado, em determinados momentos, estas três possibilidades de justificativas que condenam o desejo sexual de Angel por Nene: primeiro é uma prática contrária à natureza, ecoada pelas vozes que Angel escuta o tempo todo que reafirmam este discurso; segundo, é um desequilíbrio, anomalia ou doença que precisa de cura, Corvo o questiona sobre isso e terceiro, Angel pode ser identificado como pecador e, portanto, resultado de possessão demoníaca visto que ele ouve vozes (demoníacas?) o tempo todo. Em outro momento inicial do filme Angel e Nene se conhecem em um banheiro público na Estação de trem Constituição de Buenos Aires. Na cena subsequente, eles estão deitados na mesma cama em insinuações de sexo até chegarmos à uma terceira cena em que os dois são convidados para participarem da equipe de assalto ao carro forte. Desta forma, a voz em *off* continua:

Desde o começo da relação, Angel e Nene compartilharam a cama. Mas, nos últimos tempos, Angel recusou o contato sem dizer por quê. Alguma coisa quebrou-se entre eles. Por isso esperam o momento do assalto com uma nova ansiedade. Ao trabalharem juntos e eles sabem disso, serão de novos os gêmeos.

Após a apresentação destes personagens, o espectador é alertado que a partir de então o filme será dividido em três partes para que a narrativa seja contada: *o Fato, as Vozes e Plata Quemada*.

Em *O Fato*, somos convidados a conhecer Oscar di Pasquo, condinome “Corvo” visto que este foi escolhido para ser o motorista no assalto. É dito, por outros personagens envolvidos no roubo ao carro forte, que numa operação assim, o motorista é o limite entre a vida e a morte, entre fugir e cair na armadilha. Depois destas especulações partimos propriamente para a cena do crime. Está chovendo. Corvo, Nene e Angel estão no carro à espera do carro forte chegar ao banco. Eles se drogam. O carro forte chega e se preparam para o assalto, saem do carro e atiram nos policiais. Dois policiais morrem. Angel também é atingido por uma bala. Nene e Angel se abraçam. Corvo os leva embora a contragosto, pois nesta missão foi dito que caso um dos envolvidos fosse ferido este deveria ser deixado no local. Mas Nene aponta uma arma para Corvo e ele acaba cedendo. Nene coloca Angel no carro e volta para buscar a maleta de dinheiro que está presa ao pulso do policial com uma algema. Eles vão para o esconderijo, a casa de Vivi (a namorada de Corvo). Nos corredores de acesso do prédio ao apartamento, são deixadas marcas de sangue.

Angel está bastante ferido e Nene cuida dele, retirando-lhe a bala enquanto ele toma uísque para amenizar a dor. Angel olha para Nene e diz: “Eu prefiro a dor. Assim as vozes não se acostumam mal”. Por ordens de Fontana, um dos comandantes da operação do assalto, Corvo, a contragosto, limpa as manchas de sangue deixadas por Angel que ficaram no chão do corredor e do apartamento. Neste momento, Nene retira a bala do ombro de Angel que grita forte e faz um curativo com demonstrações de carinho. Fontana pergunta para Nene: “O que vocês são? Marido e Mulher?”. Nene ignora a pergunta e não o responde.

Em outra cena, Corvo e sua namorada Vivi estão transando em pé e a porta do quarto está entreaberta. Nene observa-os com desejo. Vivi fala para Corvo que Nene estava os olhando e eles fecham a porta.

Para a polícia, o roubo do carro forte virou uma obsessão. A morte dos dois guardas chamou a atenção da imprensa. Pressionado pela situação, os policiais que faziam parte do esquema do roubo ao carro forte, citaram o nome de Fontana. A casa de Vivi foi invadida. Ela era a única que ainda estava por lá, todos os outros envolvidos no crime que haviam fugido: Fontana, Nando, Cuervo, Nene e Angel. Ela foi presa e torturada.

Em *As Vozes* tomamos conhecimento que Fontana, Corvo, Nene e Angel fugiram para o Uruguai. Na viagem de barco realizada por eles, Nene pensa em voz alta: “Buenos Aires, que merda. Pior que Bilbao, pior que Marselha. Buenos Aires é uma prisão. Suas ruas são como o pátio de uma prisão. As pessoas circulam caladas, secas, olhando de lado para não morrerem. Tomara que eu não volte nunca mais”. Neste momento, Nene olha para Angel e lhe faz uma pergunta: “Desde quando acredita em fantasmas?”. Angel mira fixamente para os olhos de Nene e tira-lhe o cigarro que está em sua boca e não o responde. Nene pensa em voz alta: “Os dedos de Angel cheiram sempre igual à madeira cortada. A poltrona, a sangue, a sexo”. E ambos relembram coisas e lugares em que estiveram e realizaram atividades juntos: o banheiro [da Estação] Constituição onde fizeram sexo pela primeira vez, os trabalhos de assalto e crimes cometidos, as rotas de fuga, os hotéis baratos em que se hospedaram, o fato de sempre retirarem as roupas um do outro para praticarem sexo, a escuridão...

Ao chegarem ao Uruguai, Corvo tira a roupa na praia e Angel o observa nú. Corvo lhe faz uma pergunta: “O que você está olhando? Você não sabe que o frio queima? O que você quer? Continuar olhando? Quer continuar olhando?”. Neste momento, Corvo balança o pênis e mostra-o a Angel. Corvo continua a falar enquanto que Angel permanece calado: “Você está olhando por necessidade ou porque é um puto? Ou as duas coisas, qual é? Estou curioso. Olha, meu problema é científico”. Angel vai em sua direção para espancá-lo e é contido por Nene. Corvo continua: “Há alguma relação entre tua demência e teu lado puto, ou foi o acaso? Porque se for assim, é muito azar. Nasceu assim, ou foi pouco a pouco?”. Neste momento, Angel lhe dar um soco na cara.

É interessante ressaltar que esta cena canaliza mais uma vez a atenção voyeurística sobre o corpo de Corvo. Seu corpo está à disposição do prazer de ser observado (como foi também a cena em que ele estava transando com Vivi). Outra informação bastante interessante diz respeito ao fato de que os corpos dos três personagens principais Nene, Angel e Corvo traduzem as tensões discursivas do filme em que os corpos masculinos se assumem como *locus* de desejo, de apropriação, mas também de interdição.

Ao mesmo tempo reforça os discursos de ser a homossexualidade uma prática contrária à natureza e segundo a lógica cristã um pecado contra as leis da natureza visto que o objetivo do sexo é a procriação da espécie e por terem como único objetivo o prazer e também pela ideia de anomalia: “o que vocês são? Marido e Mulher?” ou na outra questão direcionada a Angel: “Há alguma relação entre tua demência e teu lado puto, ou foi o acaso? Porque se for assim, é muito azar. Nasceu assim, ou foi pouco a pouco?”. Nessa última consideração, é possível identificarmos que tudo o que é visto como diferente, que traria distúrbio à ordem das coisas e quebra das normas passaria a ser considerado como “desviante”, “anormal”, “patológico”. Os critérios são baseados em construções sociais, em tabus e acordos silenciosos entre a sociedade.

Mudamos de cenário e eles estão em um novo esconderijo, agora no Uruguai. Refugiados neste apartamento, à espera dos falsos documentos que os levariam para o Brasil, as regras são prontamente definidas por Fontana e passam a exercer controle sobre os seus corpos. Regra número 1: somos invisíveis. Ninguém pode ver a gente. Não saiam não se mostrem. Regra número 2: somos mudos, ninguém pode nos ouvir. Regra número 3: estamos sozinhos. Com estas regras ficam claras as interdições, que impõem invisibilidade àqueles corpos marginais, como regras de segurança pessoal, ao mesmo tempo em que problematizam a invisibilidade social imposta àqueles corpos transgressores do discurso policial.

Alijados do convívio social, sem poderem estabelecer conexões com o mundo de fora do apartamento, é neste espaço, sintoma de exclusão e da interdição, que aqueles

corpos deslizam pelos seus interiores, longe da luz e da visibilidade social. Nene caminha escorregadio pelos interiores do apartamento, vislumbrando fragmentos de não-ação em cada quarto, à espera de uma ordem exterior que os retire daquela condição de escuridão a que se assujeitaram. Num desses momentos, ele vai em direção ao quarto que está Angel. Ele pede para ver os ferimentos da bala para que possa fazer novos curativos. Nene desliza a mão em seu corpo, retira-lhe o cinto para abrir-lhe a calça. Angel rejeita. Angel pensa em voz alta:

Eu sei que eu o machuco e eu não quero, mas não posso evitar. Eu também estou afim, eu também quero, mas não posso. Não são as vozes. Elas me dizem que sim, me dizem que não. Me chamam de puto, bicha, santo. Querem me confundir, mas eu sei o que fazer. Pelo leite, temos de guardar o leite, o leite é sagrado. Nene não entende que o estou salvando. Se ficarmos sem sêmen, ficaremos sem Deus. O Leite é sagrado.

Esta fala também é significativa na condenação da prática homossexual, mas também da masturbação também identificada como pecado “antinatural” visto que ela impossibilitaria a procriação por ter também como único objetivo o prazer.

Nene se sentindo rejeitado por Angel assiste TV. Angel, por outro lado, estuda inglês a partir de um dicionário velho. No dia seguinte, recusando a invisibilidade e ao sufocamento, Nene e Angel pedem para sair do esconderijo e vão passear em um parque de diversões. Já neste local, eles dançam juntos enquanto são observados por Giselle que num outro momento irá conhecer Nene e tornar-se sua parceira sexual.

Neste momento, Nene flerta com uma garota. Angel os vê e fica bastante enciumado e decide ir embora sozinho. Angel é abordado por uma cigana. Ela pega o dinheiro e corre. Ele também passa é interpelado por um cara que lhe oferece dinheiro para sexo. Ele começa a chutá-lo e corre. Por outro lado, em uma cena sobreposta, Nene está no banheiro e é também assediado por um rapaz que apresenta características afeminadas. Ao se perceber que sendo observado, Nene passa a questioná-lo. Segue o diálogo:

Nene: O que está olhando seu bicha, pervertido. Você está me ouvindo? Perverso, puto.

[Nene aponta uma arma no rosto do rapaz e continua]: Sodomita, depravado.

[O rapaz passa a chorar].

Nene: Vai chorar? Você vai chorar.

[Nene começa a chutá-lo nas pernas].

[Nene abre o zíper da calça do rapaz e passa a chupá-lo enquanto a arma continua apontada na cara do mesmo].

É interessante ressaltar nesta cena algo inusitado até o momento durante o filme. Nene e Angel são homossexuais, mas são extremamente viris: na forma física do corpo, nas indumentárias, nas vozes graves. Eles também são fortes, profissionalmente lidam com armas, roubos, são assassinos e são “ativos”. Ao contrário deste rapaz que o observa no banheiro e que destituído de virilidade: ele é corporalmente franzino, se veste com roupas coladas ao corpo, apresenta gestos afeminados e é identificado inicialmente como “passivo”. Neste caso houve certa subversão da prática sexual visto que não foi Nene que foi chupado, mas foi Nene que chupou o rapaz feminino. Mas por outro lado, não na dimensão do poder: Nene apontou uma arma na cara do rapaz enquanto praticava o sexo oral.

Ao voltar para o esconderijo, Nene vai em direção ao quarto de Angel e aponta uma arma para ele enquanto este fecha a porta. Angel volta a estudar inglês e Nene pede para entrar no quarto novamente e Angel não atende. Enquanto isso, Angel morde o crucifixo da corrente que está em seu pescoço.

Por se sentir rejeitado por Angel, Nene busca o sexo negado pelo seu amante e passa a frequentar banheiros públicos, cinemas de frequência gay e o parque de diversão onde conhecerá Giselle. Ao se aproximar dela pela primeira vez, pergunta: “Quantos bichas tem neste bar?”. Giselle responde: “Te incomodam?”. Nene responde: “Foi só uma observação”. Giselle: “Porque eu já te vi por aqui. Foi só uma observação e nada mais. E também não é daqui. Argentino, não é?”.

Eles vão para o apartamento dela. Após o sexo entre os dois, Nene inicia uma conversa. Segue o diálogo:

Nene: Eu tenho dois filhos, mas não são parecidos comigo, parecem com minha mulher.

Giselle: Adoro o jeito com que você mente para mim. A maioria dos homens mente se dizendo solteiros. Como se fôssemos bobas e não soubéssemos que vão embora. Você gosta dos homens, não é?

Nene: Depende do momento, e daí?

Giselle: Está sozinho?

Nene: Tenho um irmão gêmeo. Angel é minha única família. Ele está sempre atrás de mim, disse que eu cuidei dele. Ele é uma graça. O filho da mãe me conhece como se tivesse me parido. Já sabe o que eu quero antes de eu mesmo saber. Já sabe antes o que eu irei fazer. Agora não está sendo fácil. Ele é uma pessoa difícil. De repente... Agora, ele não está bem, por exemplo ele não fala comigo. Ele ouve vozes, mas ele não é louco. As vozes falam normal com ele. Parece que as vozes o guiam. Às vezes, penso que eu sou uma dessas vozes que ele ouve. O imbecil sou eu, pois não entendo e eu gostaria de poder entender. Eu faria qualquer coisa por ele. Qualquer coisa. Morreria por ele.

Giselle: Então, está apaixonado por ele?

[Nene fica calado e começa a beijá-la e fazem amor].

Enquanto isso no esconderijo, Angel tenta suicidar-se aplicando em sua veia cocaína e fazendo um corte profundo em sua mão com uma faca. Ao chegar ao esconderijo, Nene vai ao quarto de Angel e tenta socorrê-lo. Angel permanece desacordado. Nene pega-o em seus braços e o beija. Ele volta ao normal.

Na cena seguinte, Corvo, Nene e Angel saem para passear de carro, param numa praia. Angel está deitado e Nene se aproxima dele. Eles conversam. Segue o diálogo:

Angel: Nene? E o carro?

Nene: A gente tem de andar atrás dele (Corvo) como se fosse... E você ainda está dando corda para ele, não é?

Angel: Você vai sair à noite? O que você faz a noite enquanto sai?

Nene: Outro dia fui ao cinema. Angel: Você conheceu alguém?

[Nene passa seus óculos para Angel e diz]: Você quer os meus? Deixe-me ver?

[Ele põem os óculos no rosto de Angel]

Angel: Eu acho que...

Nene: O que?

Angel: Nada. Nene?

Nene: Foi forte, não é? O de ontem à noite [ele está se referindo a alta dose de cocaína injetada por Angel].

Angel: Não foi nada. O de sempre.

Nene: Tuas vozes?

Angel: Minhas vozes? Qual é! Você acha que sou o único que as ouve? E Você? Não ouve vozes que riem de você? Te dizem que está errado, te confundem? Isso está errado, não continue assim ou irá perdê-lo. Você vai conhecer alguém melhor, vai ver!

Nene volta a encontrar com Giselle e diz que tem muito dinheiro, que seu irmão (Angel) foi embora e convida-a para fugirem de Montevideo. Giselle beija-o. Enquanto isso, Fontana decide sair deste o esconderijo e leva sua parte do dinheiro deixando Corvo, Nene e Angel sozinhos.

Em *Plata Quemada*. Nene, Angel e Corvo decidem fugir, roubam um carro e mudam a placa do mesmo. Há um policial que os aborda e pede os documentos. Angel dá um tiro no rosto dele e todos fogem. A polícia persegue-os há troca de tiros. Enquanto isso, Giselle, em seu apartamento, está sobre a cama com uma mala cheia de roupas e aparenta estar bastante ansiosa. O interfone toca e ela atende. É Nene com Angel e Corvo. Ela abre a porta, eles entram. Angel vê a mala de Giselle e olha para Nene. Nene pede para Giselle sair do apartamento e comprar alguma coisa. Angel aponta uma arma na nuca de Nene. Ele está bastante enciumado. Giselle volta e descobre que eles são fugitivos da polícia. Giselle oferece ajuda a Nene dizendo que tem uma prima que tem uma casa na fronteira com o Brasil. Ela diz que sabe entrar e eles podem cruzar pela fronteira sem serem identificados, mas só é possível eles dois, mais ninguém. Ela afirma: “A polícia procura 4 homens. Um casal tem chances. Homem, mulher, você e eu”. Nene responde: “Faria isso por mim?”. Giselle: “Sim”. Nene continua: “Poderiam te matar?”. E Giselle novamente responde que

sim. Neste momento, Angel se aproxima deles (ele estava escutando tudo por detrás da porta). Os três dialogam:

Nene: Algum problema, Angel?

Giselle olha para Angel e diz: Esse é Angel? Seu irmão gêmeo? Ele fala se dirige a Angel e continua: Eu sou Giselle. Ele te falou de mim? Ela olha em direção a Nene e continua: Vejo que não. Giselle é um segredo.

Ela mais uma vez volta-se a olhar para Angel e continua: Mas ele me falou de você. Me disse que ouve vozes, é verdade? O que eles te dizem? Só a curiosidade!

[Nene manda Giselle calar a boca]

Giselle: Você sabia que ele sofre por você? Você sabia? Ele diz que não te entende. E por isso que ele queria ir embora comigo porque não dava mais, estávamos...

Nene: Cala a boca!

Angel: Deixe-a falar.

Os três se olham por certo tempo e ficam calados e Angel volta para o quarto. Nene grita: “Angel, Angel” e pede para Giselle esperá-lo. Giselle diz que ele tem que escolher entre ela e Angel. Nene num ato de fúria retira Giselle do apartamento e ela força-o a beijá-la. Nene recusa o beijo e ela passa a chama-lo de filho da puta de merda. Nene continua a falar com ela e a segura fortemente pelos braços dizendo que deve ir embora e que é o melhor para ela. Ela ainda resiste e continua chamando-o de filho da puta até que Nene enforca-a e diz: “Cuidado com quem você fala. Se você me delatar juro que vou te procurar até o fim do mundo. Se você falar, eu te acho”. Nene joga Giselle no chão e volta ao apartamento fechando a porta. Giselle está chorando.

Numa cena de ciúmes, Angel rasga o papel de parede do quarto de Giselle. Nene o segura com força e diz: “Me perdoa! Me perdoa! Por favor”. Nene abraça Angel. E uma música romântica toca ao fundo. Angel pergunta: “Ela foi embora?”. Nene responde que sim e Angel continua a indaga-o: “Ela vai voltar?” e Nene diz que não. Angel se acalma e

fala: “Ela era importante para você?”. Nene responde mais uma vez que não e que Giselle era só para se conseguir um lugar para eles se esconderem.

Em outra cena em que Nene joga truco com Corvo. O interfone toca e é a polícia. A polícia cerca todo o prédio e pede para que os moradores evacuem do mesmo. Com o uso de um autofalante, um dos policiais diz: “O prédio está todo cercado. Não há como fugir”. Corvo, Nene e Angel se drogam e atiram nos policiais com metralhadoras. Muitos foram feridos. Eles colocam várias coisas do apartamento para serem queimadas. Há certo silêncio e os policiais disparam nos três. Eles continuam vivos e batem palmas. Enquanto isso, sabemos que foi Giselle quem os denunciou.

Nene e Angel estão deitados um ao lado do outro. Angel fala num tom de voz bastante baixo: “Não ouço nada. As vozes foram embora. Silêncio absoluto”. Nene responde: “Porque é segredo?”. E Angel responde: “Para não acordá-los”. Eles se abraçam e começam a sorrir alto. Nene olha para Angel e diz: “É só você se apoiar em mim que eu fico excitado. É sempre assim”. Eles se beijam e Angel responde que com ele acontece a mesma coisa. Angel acaricia o pênis de Nene e este diz: “Não é o momento”. Angel olha fixamente para os olhos dele e diz: “A gente chegou perto” Nene responde: “Como assim? Ainda não nos rendemos. Ainda temos a grana”.

A polícia abre um buraco pelo andar de cima para entrar no apartamento em que eles se encontram. Corvo recebe um tiro no peito e morre nos braços de Angel. Nene grita o tempo todo: “Angel, Angel”. Nene e Angel continuam vivos e queimam todo o dinheiro do assalto. Os policiais jogam uma bomba no apartamento. Nene fica ferido. Angel pergunta se ele está bem e Nene responde que sim e pergunta o mesmo para Angel que responde afirmativamente. Nene se levanta e é atingido por um tiro. Angel o abraça e diz: “Eu vou te tirar daqui. Ou você acha que eu estou sozinho?”. Angel coloca a corrente com o cruxifixo que está em seu pescoço para o pescoço de Nene. Angel começa a rezar. Nene morre em seus braços. Angel passa a atirar com sua metralhadora num ato de fúria. A porta do apartamento está aberta. Os policiais entram e matam Angel. O filme chega ao fim.

Em termos *queer*, a presente película é importante não somente por ser uma das poucas de seu país que se atreve a situar uma relação homoerótica viril no centro de sua trama, senão também por uma total irreverência que um personagem como é o caso de Nene que se apresenta fora das regras da chamada sexualidade heteronormativa. Seu comportamento sexual enfatiza a flutuação da sexualidade humana. Ora ele é apaixonado por Angel, ora por ser rejeitado por seu amante, ele passa a frequentar lugares públicos a procura de sexo, ora ele passa a manter relações sexuais pelo menos com uma mulher como é o caso de Giselle. Neste sentido, Nene não é homossexual, nem heterossexual, nem tampouco fica claro se ele é exatamente bissexual. Ele é simplesmente um ser humano sexual e, de tal modo, *queer*, já que não se preocupa por restringir seus possíveis parceiros sexuais em termos de gênero, rompendo padrões patriarcais que insistem na clara divergência entre heterossexuais e homossexuais.

Neste cenário cinematográfico, a inscrição dos corpos e seus discursos apontam para uma complexidade em torno da relação entre corpo e cultura, em que o olhar constrói como um dispositivo estratégico capaz de desvelar as inquietantes relações entre sexo, gênero, sexualidade e desejos.

Pudemos perceber que em *Plata Quemada* Angel e Nene podem ser identificados como um casal gay, mas eles são, antes de tudo, dotados de virilidade. Isto faz com que estes em relação àqueles que são faltosos desta característica numa estrutura hierárquica homossexual⁹ sejam qualificados de “superiores”, “mais homens”. É possível também afirmarmos que sujeitos como estes possam, em determinadas instâncias, serem identificados como homens, independente da sua orientação sexual, respaldados a partir dos valores de uma sociedade patriarcal e “machocêntrica” desde que a performance deles não abandonem a ideia de masculinidade e viribilidade e, que na maior parte dos contextos

⁹ O termo homossexual procura nomear um segmento que é concebido, pelo senso comum, como homogêneo, sendo utilizado cotidianamente para classificar indivíduos que apresentam atração erótico-afetiva por pessoas do mesmo sexo. No entanto, uma observação mais aproximada possibilita visualizar inúmeras diferenças no interior de um grupo que comporta, na verdade, imensa variação no que diz respeito à faixa etária, situação econômica e nível educacional, virilidade, símbolos da masculinidade (músculos, barba, pelos, etc) por exemplo.

sociais que eles transitam, não “saíam do armário”, isto é não assumem socialmente a identidade homossexual.

Morango e Chocolate: entre a política e o afeto

Morango e Chocolate¹⁰ é um filme de 1993 do diretor cubano Tomás Gutierrez Alea falecido no ano de 1996 e considerado um dos maiores cineastas de seu país. A película é uma co-produção entre Cuba, México e Espanha. A história se passa na Havana de 1979, a partir do encontro de David, estudante universitário que acredita na essência da Revolução Cubana e nas suas grandes realizações com Diego, um artista dissidente que luta contra o preconceito a que são submetidos os homossexuais em Cuba e exige o direito de liberdade de expressão num governo autoritário.

Vale lembrar que a “higiene sexual” foi uma das grandes preocupações originais da reestruturação pós-revolucionária da sociedade cubana: mais especificamente, a prostituição como sinal da exploração capitalista e a homossexualidade como uma marca da decadência burguesa e um modelo inadequado de vida e de família como sinal de um compromisso alienado com a reprodução apropriada para o “novo cubano”.

Na reportagem “Gays exigem que Fidel Castro peça perdão pela perseguição aos homossexuais em Cuba” publicado no site oficial do Grupo Gay da Bahia no ano de 2003¹¹, consta a informação que o Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura de Cuba, realizado no ano de 1971, decretou-se que “os desvios homossexuais representam uma patologia anti-social, não admitindo de forma alguma suas manifestações, nem sua propagação, estabelecendo como medidas preventivas o afastamento de reconhecidos

¹⁰ O título do filme capta metaforicamente a oposição binária heterossexista na seleção dos sabores de sorvetes: para os homens o de chocolate e para as mulheres o de morango. Outra interpretação possível seria a metáfora de morango e chocolate como uma junção benéfica de duas substâncias distintas, com características bastante peculiares, uma natural, outra processada, que são boas individualmente, mas podem ser melhores em conjunto. Irei discorrer um pouco mais sobre estas metáforas em dois momentos do texto: no primeiro encontro casual entre David e Diego e em um de seus últimos, ambos ocorridos na sorveteria Coppelia no centro de Havana.

¹¹ Disponível em: <<http://www.ggb.org.br/cuba_livre.html>>, acesso em: 12/11/2014.

homossexuais artistas e intelectuais do convívio com a juventude, impedindo gays, lésbicas e travestis de representarem artisticamente Cuba em festivais no exterior” (p. 1).

Nesta mesma reportagem, encontramos a informação de que em 1959 ao tomar o poder em Cuba, Fidel Castro declarou que um homossexual não poderia ser um revolucionário. Em 1965, Fidel Castro e Che Guevara criaram as Unidades Militares de Ajuda à Produção que seriam acampamentos de trabalho agrícola em regime forçado de até 16 horas por dia, em condições desumanas muito semelhantes aos campos de concentração do regime nazista. Para este mesmo autor, o ano de 1980, segundo informes oficiais do governo cubano, 1700 “homossexuais incorrigíveis” cubanos foram deportados para os Estados Unidos, embora organizações de direitos humanos afirmem que estes dados podem ultrapassar o número de mais de 10 mil pessoas expulsas de Cuba pelo simples fato de serem homossexuais, lésbicas ou travestis. Nesta lista inclui também inúmeros artistas e escritores assumidamente homossexuais que foram perseguidos naquela ocasião.

Voltando para o filme, é possível afirmarmos que no contato entre estes dois personagens antagônicos, Diego e David, e suas visões de mundo que temos acesso a uma Cuba repleta de contradições em sua realidade econômica, política, social e cultural. As discussões travadas entre David e Diego revelam os dois lados de uma mesma moeda, a Revolução Cubana. Revolução, esta que, inicialmente, possuía um caráter nacionalista e que, depois tomou a forma de uma revolução socialista aos moldes da Revolução Russa. Revolução que solucionou problemas como o analfabetismo, a prostituição, a desigualdade social, a saúde e a educação.

O filme inicia-se com David levando sua namorada Vivian para um motel. Eles se beijam. Vivian pede para ir ao banheiro. Enquanto isso, David observa, por uma fresta, um casal no quarto ao lado que estão transando. Ela retorna nua, deita na cama, começa a chorar e diz: “Me chamou para ir ao cinema, mas era para isto?”. David responde: “Eu te amo, Vivian”. Vivian continua: “E demonstra esse amor me trazendo a um lugar destes? Só quer saber de sexo como todo homem”. David tenta se justificar dizendo que o que o

interessa é ela e não o sexo. Neste instante, David se levanta, veste a calça e diz a Vivian que irá provar a ela que não irá tocá-la até a data do casamento e que a primeira noite do casal será em um hotel 5 estrelas. A câmera faz um corte e estamos no matrimônio de Vivian, contudo, ela casa-se com outro homem. David está no casamento e após este acontecimento vai para um bar para beber e desafogar as tristezas.

No dia seguinte, vemos Diego acompanhado pelo amigo Germán, que é também homossexual e ambos estão passeando pela rua. Eles observam David que está sentado sozinho em uma sorveteria tomando um sorvete de chocolate. Diego pede permissão para sentar-se ao seu lado e leva em suas mãos um sorvete de morango, enquanto que Germán senta-se em outra mesa para observá-los.

Antes de ouvir a permissão para sentar-se à mesa, Diego comenta o fato de que David está tomando um sorvete de chocolate e ele um de morango. Há um morango enorme na taça de Diego como se fosse um sinal de sorte. Em sequencia, Diego manifesta, em pleno espaço público da sorveteria, uma *performance* que apresenta características dos estereótipos do homem homossexual afeminado.

Interessante ressaltar os estereótipos de masculinidade latinoamericanos representados pelas figuras de David e Diego. Embora tenha apenas dezenove anos, David está totalmente consciente da responsabilidade heterossexista de ser homem, com uma performance que cumpre o inventário prescrito de características em aparência, comportamento e linguagem propostos pelas normas patriarcais. Por outro lado, Diego é extravagante, fala alto, apresenta-se com a voz e com trejeitos caracterizados pela norma patriarcal como femininos, usa roupas coloridas que aderem à pele, sua fala é altamente sexualizada e, portanto, confirma o estereótipo da “bicha louca” ou da “maricona”.

Contudo, o diretor da película Tomás Gutierrez Alea inverte em Diego uma gama compacta de estereótipos sobre o *queer*. Embora em nenhum momento David traga sinais evidentes que o faria ser suspeito do ponto de vista da manutenção da higiene sexual e da masculinidade heteronormativa, é interessante ressaltar que o corpo de Diego é mais

masculino que o de David, pois apresenta um corpo musculoso e peludo que lhe traz vantagens em relação a David. É um corpo, segundo os padrões da estética heteronormativa, caracterizado como hipermasculino e que se constitui padrão a ser conquistado por muitos homens a partir da prática de esportes, de atividades que exigem força e alto vigor físico e é também um corpo que se coloca como objeto do desejo sexual feminino (e porque não dizer também dos gays): alto, forte, musculoso e viril.

Em termos *queer*, os corpos carregam marcas de gênero e sexualidade, significadas e (re)nomeadas no contexto de uma cultura, são também cambiantes e provisórias, e estão, indubitavelmente, envolvidas em relações de poder. Segundo Louro:

Assim, os corpos são marcados social, simbólica e materialmente – pelo próprio sujeito e pelos outros. É pouco relevante definir quem tem a iniciativa dessa “marcação” ou quais suas intenções, o que importa é examinar como ocorrem esses processos e os seus efeitos (2004, p. 83).

Nesta lógica, o corpo de David na comparação com o de Diego, permite pensar sobre as várias dimensões de masculinidades: ou seja, não existe uma essência ou autenticidade do corpo masculino em si. Diego é mais alto, forte, musculoso, sua aparência corporal é mais viril. Contudo, sua performance subverte o masculino e salienta os códigos culturais que marcam o gênero feminino, ou a condição de ser identificado como “bicha”. Ao jogar e brincar com esses códigos, ao exagerá-los e exaltá-los, Diego leva a perceber sua não-naturalidade. O mesmo acontece com David que ao apresentar-se um corpo franzino, sem porte atlético, frágil e, de certa forma, emasculado concentra na sua performance de gênero elementos que o “classifica” como “verdadeiro” homem (na comparação com Diego) visto que a masculinidade constitui-se também por meio de uma série de artefatos, acessórios, gestos e atitudes que uma sociedade estabeleceu como adequados e legítimos para reconhecê-lo, de fato, como “verdadeiro” homem.

Com a desculpa de que ele tem em sua casa algumas fotos de David na apresentação de um espetáculo de teatro na faculdade e que lhe emprestará alguns livros que serão úteis para a sua formação, Diego convida-o para ir a sua casa. David aceita o

convite recoso. Chegando ao prédio, David diz para ele: “Presta atenção. Não me venha com ideias” e Diego responde: “Que ideias, meu filho?”. Eles sobem as escadas. David pede insistentemente pelas fotos e Diego diz para procurá-las numa caixa que estava na estante. David observa os quadros, as pinturas e as esculturas do apartamento. Até que encontra umas fotografias de homens nus. A vizinha Nancy entra no apartamento, pois a porta está entreaberta e pergunta para David sobre Diego. Ela demonstra interesse sexual por David e vai embora. Propositalmente, Diego joga café na blusa de David para que ele tire a camisa e lhe entrega uma toalha para que se limpe. Ele vai à varanda e estende a camisa de David no varal (isto seria uma confirmação numa aposta com Germán de que Diego teria conseguido levar David para a cama). David pede uma toalha e ambos tomam chá. Diego dá um livro a David que o folheia e começam a conversar. Segue o diálogo:

Diego: Não te parece maravilhoso. Gente lá fora se apinhando nos ônibus, gritando e eu e você aqui ouvindo Maria Callas e tomando chá indiano em xícaras de porcelanda francesa que pertenceram à família Laynaz de Castillo.

David: Olha, não tenho tempo para ficar conversando essas bobagens. Esqueça as fotos e pegue minha camisa. Vou embora.

Diego: Tens razão. Vamos falar de coisas sérias. Conhece Oscar Wilde? Gide? Lorca?

David: Conheço.

Diego: Todos têm algo em comum comigo. Mas não só eles. A lista é enorme, querido. Até os guerreiros mais corajosos e famosos da História: Alexandre, o Grande, Hércules. Aquiles era namorado de Pátroclo. E as más línguas dizem que até mesmo Hemingway. Sim, o cara com a espingarda, que caçava leões. A propósito (ele vai em direção a alguns livros e pega um deles) um tratado marxista sobre a sexualidade que afirma, e isso é muito interessante que 60% dos homens tiveram ao menos uma relação homossexual sem que suas personalidades fossem afetadas. A. Raskolnikov. Se estão dizendo, deve ser verdade, não?

David: Faço parte dos outros 40%.

Diego: O melhor é não se chocar com nada e provar de tudo. Vou contar como virei bicha.

David: Espere aí. Isso eu não preciso ouvir!

[David se levanta]

Diego: Querido, espere. Você não entendeu direito. Porque está agindo assim? Diga! Hein? Garoto, o que é isso?

[David vai em direção à varanda e pega a sua blusa que estava estendida no varal. Ele se veste e joga a toalha sobre o rosto de Diego].

David: Está fazendo ideia errada de mim.

Diego: Mas e suas fotos? David, o livro de Vargas Losa! David não esqueça o livro!

David se retira do apartamento. Diego vai em direção a algumas imagens de santos católicos e diz: “Tragam-o de volta, ou vão passar a pão e água!”. E olha também para outras imagens, provavelmente de entidades representantes da religiosidade afro-cubana e diz: “Vocês... Tomara que a guarda costeira pegue vocês!”

Passados alguns dias, David está na companhia de um amigo chamado Miguel. Miguel pergunta para ele o que está acontecendo. Segue o diálogo:

Miguel: O que aconteceu com você?

David: Escute só essa. Eu estava tomando um sorvete e um sujeito veio e sentou à mesa. Um sujeito estranho.

Miguel: Estranho?

David: Uma bicha, cara.

Miguel: Como você sabe que ele era bicha?

David: Dá pra perceber logo de cara. Tinha sorvete de chocolate, ele pediu de morango.

Miguel: Essa é boa.

David: E ele começou a fazer ironias sobre a Revolução.

Miguel: E você deixou?

David: Tinha alguma coisa suspeita nele, então o deixei sentar e ele começou a falar.

Miguel: E depois?

David: Convidou-me para ir a casa dele.

Miguel: A casa dele? David, ele queria outra coisa.

David: A coisa é séria. Ele começou me mostrando livros estrangeiros que a gente não acha em qualquer lugar. Usou isso como isca.

Miguel: E você foi?

David: Para ver se estava metido em alguma coisa.

Miguel: E?

David: A casa dele é cheia de coisas esquisitas, esculturas estranhas. Não entendo isso, mas elas são meio suspeitas. Pareciam esculturas sacras.

Miguel: Sacras?

David: É. Não são dele. São de um amigo. Vão fazer uma exposição com a ajuda de uma embaixada.

Miguel: Uma embaixada? Isso é muito grave. Tem o endereço do cara? Saberá voltar lá?

David: Claro.

O filme segue a partir da voz em *off* de David: “Sexo. Todo mundo só pensa em sexo o tempo todo. Como se fosse a única coisa que importa. Sexo! Vivian também. Ela se fingia de romântica, de muito religiosa, mas no fundo, ela queria só sexo”. Esta voz em *off* está acompanhada da imagem de David sentado numa praça esperando por Vivian, sua ex-noiva, para que ele possa fingir um encontro casual com ela. De longe, Vivian o vê e chama-o para comerem alguma coisa em uma lanchonete. Lá ela diz que precisava mudar de vida e ele começa a chorar. Ela diz que seu marido e ela vão para a Itália ficar uns 2 ou 3 anos e diz também que antes de ir, se ele quiser, podem ser amantes. David recusa a proposta e vai embora.

Em outras cenas é possível identificarmos que David sempre está dando voltas na casa de Vivian. Seria uma necessidade de confirmação que ele não é gay? É interessante chamarmos a atenção de que uma das principais funções sociosexuais da mulher na

sociedade heteronormativa é provar ao homem sua masculinidade. Mas então porque David recusou a proposta de Vivian de tornarem-se amantes?

Interessante ressaltar que a reprodução da norma heterossexista funciona a serviço da reprodução da dominação masculina. A masculinidade se constrói tanto na opressão à homossexualidade quanto à rejeição a aproximação da feminilidade. Os meninos/homens são submetidos a um controle minucioso destinado a exorcisar qualquer sinal de atração por outros meninos/homens assim como apresentar qualquer gesto e/ou atitudes classificadas como feminina.

Para Welzer-Lang (1997, 2001) os homens dominam coletiva e individualmente as mulheres. Esta dominação se exerce na esfera privada e pública e atribui aos homens privilégios materiais, culturais e simbólicos. A opressão das mulheres pelos homens é um sistema dinâmico no qual as desigualdades vividas pelas mulheres são os efeitos das vantagens dadas aos homens. Contudo, esta mesma dominação masculina estrutura o masculino de maneira paradoxal e inculca nos meninos/homens a ideia de que, para ser um “verdadeiro” homem, ele devem combater os aspectos que poderiam fazê-los serem associados às mulheres.

A crítica realizada por este autor refere-se ao fato de que vivemos sob a égide de uma norma política andro-heterocentrada e homófoba que nos diz o que deve ser o homem de verdade, o homem “normal”. Isto é, associando a sexualidade e seu bloco de jogos, de desejos, de prazeres da reprodução humana, o paradigma heterossexual se impôs como linha condutora para os homens e também para as mulheres. Aos homens que buscam viver uma sexualidade não-heterocentrada, estes passam a ser estigmatizados como não sendo homens “normais”, acusados de serem “passivos” e ameaçados de serem associados a mulheres e devendo ser, desta forma, tratados como elas. David não cumpre esta norma na sua exigência total. Ele se esforça, sempre está a procura de Vivian na possibilidade de ela (re)afirmar a sua condição de homem, visto que ele foi rejeitado por ela que casou-se com

outro, ele procura entender o porque desta escolha mas, por outro lado, David se recusa a ser amante dela.

Em outra ocasião, Miguel dá uma missão a David para que ele volte à casa de Diego e diz: “Isso é muito importante, David. É uma missão. Dá para confiar num cara que é infiel ao próprio sexo?”. David aceita e volta a se encontrar com Diego no apartamento deste. Diego atende e sorridente pede para David entrar. A desculpa que David utiliza é que foi buscar o livro emprestado que havia esquecido no primeiro encontro e começa a fazer várias perguntas sobre a exposição. Diego pede desculpas para David sobre o outro dia e pergunta se eles podem ser amigos. David responde que sim, mas nada além da amizade. Enquanto isso, Diego prepara um chá, David pega algumas revistas estrangeiras escondidas e pergunta onde ele conseguiu uísque. E voltam a conversar. Segue o diálogo:

Diego: Olha David, vamos colocar as cartas sobre a mesa. Eu sou o que sou, mas também sou religioso.

David: Sou um materialista dialético. Para que falar nisso, então?

Diego: Parece outra pessoa.

David: Hoje, estou normal. Aquele dia é que eu estava diferente.

Diego: Mas não é só isso. Tive problemas com o sistema.

David: Que tipo de problemas?

Diego: Ora, de todo tipo. Sou vigiado pelos vizinhos, não faço trabalho voluntário, sou perseguido no trabalho.

David: Bom, eu acho que cada um deve viver como bem quiser.

Diego: A Revolução precisa de mais militantes como você.

David: Vou mostrar que nós comunistas não somos tão selvagens quanto pensam.

Diego: Me parece maravilhoso.

David: Só que preciso lhe pedir um favor. Não por mim, mas sabe como as pessoas são. Posso vir aqui, mas...

Diego: Já entendi. Se eu te vir na rua, não te conheço.

David: E prefiro que tu me chame de David. Não de “querido”, “meu amor”, nem nada disso. David.

Diego: Isso merece outro brinde... David. Estamos dando uma lição à humanidade com o uísque inimigo. Bravo! Viva o comunismo democrático.

[Eles fazem um brinde].

Gayle Rubin em entrevista dada a Judith Butler intitulada “Tráfico Sexual – a entrevista” (2003) afirma categoricamente que o marxismo, independentemente do grau em que foi modificado, parecia incapaz de entender os temas da diferença de gênero e da opressão das mulheres visto que para o paradigma marxista não havia espaço em sua abordagem para ocupar-se especificamente da opressão de gênero pois esta seria apenas um subproduto da opressão de classe e do imperialismo, que se supunha desaparecer depois da revolução operária.

A dinâmica utilizada por David, aparentemente em busca dos livros proibidos que Diego lhe havia prometido, dá a Diego falsas esperanças de um possível encontro sexual com David o que poderia, por uma leitura *queer*, questionar a suposta heteronormatividade e mais ainda, abertamente poria em ridículo alguns dos aspectos que se referem a suposta conduta dos gays e a legitimação da reação feita por aqueles que se identificam como heteronormativos.

Muitos outros encontros acontecem entre David e Diego. Num destes, Nancy uma amiga de Diego tentou suicídio, sem sucesso e é David, a pedido de Diego, que o acompanha ao hospital e doa sangue para ela.

Diego está na faculdade e é abordado por Miguel. Ele fala que descobriu algo sobre o “bicha”. Miguel diz que a exposição organizada por Diego pode ser considerada propaganda ideológica principalmente por haver ajuda estrangeira e que ele pode pegar de 10 a 15 anos de prisão. David bastante nervoso fala que não irá voltar mais lá. Miguel

questiona-o e assevera que ele deve continuar indo à casa de Diego para obter informações sobre esta exposição ou estaria David preocupado com o “bicha”? David desconversa.

David e Diego estão no apartamento de Diego ouvindo música. Segue o diálogo:

David: Caramba, por que você é assim?

Diego: Assim como?

David: Você não tem família?

Diego: Não nasci de chocadeira.

David: Deve ser rejeitado, com certeza.

Diego: Que nada. Sou o preferido da minha mãe.

David: Mas seu pai não gostava de você e o abandonou?

Diego: Meu pai é um santo. Fui ensinado a não falar de boca cheia, mas nunca aprendi. Tenho os olhos dele. Graças a Deus porque mamãe é uma santa, mas é feia como um sapo!

David: O que aconteceu então? Porque você é...

Diego: Bicha? Porque sim. E minha família sabe.

David: É culpa deles.

Diego: Quem disse?

David: Porque não te levaram ao médico? É um problema nas glândulas¹².

Diego ri e responde: Por favor, David! Que teoria é essa? Nem parece que é universitário. Você gosta de mulher e eu gosto de homem. Isso é perfeitamente normal. Acontece desde que o mundo é mundo. Isso não me impede de ser uma pessoa decente e patriota.

David: Mas Revolucionário, não.

Diego: Quem disse que não sou revolucionário? Também tive ilusões, David. Aos 14 anos fui voluntário na Campanha pelo Alfabetismo. Fui colher café nas montanhas, queria ser

¹² Em 17 de maio de 1990, a Organização Mundial da Saúde – OMS retirou o “homossexualismo” da lista de doenças mentais do Código Internacional de Doenças. A decisão também eliminou o uso do sufixo ‘ismo’, desvinculando a orientação sexual da ideia de enfermidade.

professor. Mas o que aconteceu? Isto aqui é um cérebro pensante mas se você não diz “sim” a tudo ou pensa diferente, fica isolado.

David: Que ideias diferentes você tem? Eu quero saber. Montar exposições com essas peças horríveis?

Diego: Você acredita em quê?

David: Neste país.

Diego: Eu também. Quero que o povo conheça o que a gente tem de bom. Não quero que americanos nem ninguém nos digam o que fazer.

David: Tudo bem, mas com essa sua pose, ninguém te leva a sério. Você pode ter lido vários livros, mas só sabe pensar em homem.

Diego: Penso em homem quando preciso. Como você com as mulheres! Não faço pose e não sou palhaço. Mas para você qualquer pessoa diferente é. Um cara na esquina dizendo “E aí, beleza?” é normal. Mas eu não. Para ser aceito, preciso ser visto como doente! Pois eu não sou! Vá em frente. Pode rir de mim. Também rio de você. Sou parte deste país, você goste ou não! E tenho direito de trabalhar em prol dele. Não saio de Cuba nem que toquem fogo no meu rabo! Sem mim, faltaria um pedaço, seu merdinha!

David e Diego voltam a restabelecer a amizade. Num destes encontros, David desabafa com Diego sobre seu relacionamento com Vivian, sua ex-noiva e que eles se reencontraram mais uma vez e ela havia dito que iria mudar para a Itália com o marido. Neste momento, Nancy visita-os e Diego conta que foi demitido, mas que já marcou uma entrevista com uma embaixada. Diego pede que Nancy não conte nada para David e também que ela tenha relações sexuais com David visto que ele é virgem, que nunca dormiu com uma mulher antes. Nancy reage mal, dizendo que não é nenhuma puta. Na verdade, ela gosta muito da ideia e quando Diego sai do apartamento na manhã seguinte, ela vai ao apartamento de Diego e entra no quarto onde David está dormindo. Acorda-o e eles passam a conversar. David convida-a para passearem. Ela aceita o convite. Ao chegarem do passeio, Nancy convida David para entrar em seu apartamento. Mas depois ela mesma diz que já está tarde e que ele volte no dia seguinte.

Diego prepara um jantar romântico para David e Nancy. Diego dá um presente a David e os três brindam “o amor”. Diego sai do apartamento e diz que não é necessário esperá-los, pois ele só voltará no dia seguinte. David e Nancy dançam. David pede para beijá-la e eles sobem para o quarto de Diego e tranzam.

A virgindade de David é uma das características marcantes da película, embora a heteronormatividade na América Latina não exclua o sexo antes do casamento para o homem, aliás, estimula-o, David não obtém sucesso com as mulheres e é com Diego que é submetido aos flertes, que ele tanto recusa.

David descobre que Diego irá sair do país. Ele vê seu amigo descendo de um carro de diplomatas e fica bastante exaltado, pois não entende os motivos de Diego e pede para que ele continue em Cuba. Diego se justifica: “Só tenho uma vida David e quero fazer coisas, fazer planos como qualquer outra pessoa. Ser quem eu sou, caramba! Por que não posso ter esse direito?”. Diego começa a chorar e continua: “Me deixe tentar pelo menos”.

Interessante destacar a fala de Diego neste momento, pois reafirma o que já havíamos discutido no início de que a intolerância humana e até onde o radicalismo ideológico, religioso e político pode nos levar, é preciso pensar sobretudo na preservação da liberdade. Liberdade de discordar, de criticar, de não ser igual, “de ser o que é”. Sem medo, sem ameaças veladas ou declaradas ao livre pensar. São violações de direitos humanos com base em cartilhas cuja diretriz máxima é que os fins justificam os meios.

Mudamos de cena, David e Diego estão admirando o mar de Havana. Segue o diálogo:

Diego: Não é maravilhoso? Quero dar uma boa olhada. É minha última chance.

David: Por que a última?

[Eles ficam em silêncio]

Diego: Sabe como meus inimigos me chamam? Bicha vermelha, porque passei muito tempo com você. Outros pensam que você me recrutou. Que na verdade sou um Matarrari e que vou à Europa.

David ri e pergunta: Como virou bicha, afinal?

Diego: Ficou louco? Se soubesse, piraria na hora. Me conte: como foi sua primeira vez? A mim você não engana. Carinha de anjo, mas faz o diabo na cama. Aposto.

David: Não vai acreditar. Minha primeira vez foi com a Nancy.

Diego: Não! Impossível! Um moço tão bonito assim?

David: Adivinha aonde?

Diego: Na casa dela, certo?

David: No seu esconderijo, na sua cama!

Diego: Seus sem-vergonhas! E o que vai fazer agora?

David: Em relação a que?

Diego: A Nancy.

David: Gosto muito dela.

Diego: A Nancy é como um pardal. Parece forte, inteligente. Mas é um pardal que ninguém pode machucar.

David: Ninguém vai machucá-la. Ela está comigo. Diego se ao menos soubesse a delícia que é uma mulher.

Diego: Ai, que nojo!

[Eles começam a rir].

Voltamos ao local onde eles se conheceram, a sorveteria Coppelia. Diego oferece a David um sorvete de chocolate e este recusa e diz que quer o de morango. David troca os sorvetes e começa a imitar Diego no dia em que se conheceram. Com os “trejeitos” do amigo, começa a falar: “É a única coisa que presta neste país. Uiii um morango! Hoje é meu dia de sorte! Alguém aceita?”. Diego olha para David e diz: “Você é tão bonito,

David. Seu único defeito é não ser gay” e David responde: “Ninguém é perfeito”. E ambos sorriem.

Estamos na última cena do filme em que Diego e David estão bebendo. Diego fala para David: “Não sou tão nobre quanto pensa. Quando nos conhecemos no Coppelia, eu estava com o Germán. Apostei com ele que te levaria para a cama. Derramar café em você fazia parte do plano. Sua camisa pendurada do lado de fora seria sinal de vitória. Então, Germán saiu espalhando por aí. E eu não disse nada porque gostava de ser associado a você. Nem percebi que podia te prejudicar. Por isso... Por isso eu vivia pedindo um abraço. Pensava que, ao abraçar você eu me sentiria mais limpo. Eu te amo muito, David. Fazer o que?”. Neste momento, sem dizer nada, David se levanta e lhe dá um grande abraço, tão desejado. Ambos choram e termina o filme.

É importante notar que o único contato físico entre Diego e David ocorre no momento final do filme, além é claro, depois que David e Nancy fizeram amor. David provou para si mesmo que não é gay. É neste momento de despedida que David torna-se capaz de abraçá-lo de forma afetuosa. Por suposto, é um sinal do grau de amizade que surgiu entre eles e também um gesto de despedida que David expressa a Diego já que sabe que este, depois de tudo, tem que abandonar Cuba com a qual ele se identifica tão profundamente.

David nunca teve relações sexuais com Diego. Embora Foster nos afirma o seguinte: “Insisto que a maneira em que estão juntos (Diego e David) na última parte do filme se constitui numa versão do erotismo do mesmo sexo, ainda que seja a ‘passos de bebê’. Não obstante, David atua sua própria sexualidade para Diego” (tradução minha, 2003, p. 997)

Diego desaparecerá do mundo de David, ao menos na perspectiva do ano de 1979, mas é possível que ele esteja em suas lembranças como algo muito maior do que ter tido um amigo gay, mas um amigo e que aprendeu realmente a respeitar, apesar das suas diferenças.

Considerações Finais

As imagens cinematográficas não ilustram, nem reproduzem a realidade, mas elas a reconstróem a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico. É preciso reconhecer que existe uma manipulação ideológica prévia das imagens, assim como uma articulação da linguagem cinematográfica com a produção do filme e com o contexto da sua realização. Nesse sentido, o filme é um artefato cultural, pois é sempre uma narrativa que nos informa sobre certa sociedade e visão de mundo. É preciso, portanto, abordar o filme não apenas em sua perspectiva estética, mas considerando diversos elementos do mundo que o rodeia: som, narrativa, cenário, texto, indústria, autoria, público e crítica. O filme está conectado com o imaginário de uma época, é parte de uma cultura, é um enunciado.

Os filmes *Plata Quemada* e *Morango e Chocolate* foram passíveis de serem interpretados como políticas latinoamericanas *queer* por estarem centrados na subjetividade de sujeitos/as em contextos de opressões patriarcais e sexistas, trazendo as marcas regionais de cada país em que os filmes foram produzidos/dirigidos bem como as marcas personalizadas de seus/suas diretores/as e roteiristas.

Estes filmes constituíram-se, portanto, não como cópia fiel da realidade e sim construções feitas por seus realizadores. A problemática *queer* nessas narrativas cinematográficas sobre as homossexualidades nos forneceu um importante repertório para refletirmos sobre as construções e as desconstruções dos modelos normativos. Foi possível identificarmos nestas obras analisadas que o cinema pode tornar-se um espaço privilegiado para a expressão e inovação de novas representações que nem sempre são concordantes com o normativo.

A análise destes filmes permitiu-me também compreender que tanto como expressão cultural quanto como produtor de narrativas acerca da vida social, o cinema *queer* latinoamericano de fins do século XX e início do século XXI pode transformar-se em espaço próprio para pensarmos os discursos e as normativas sociais, a alteridade e a diversidade, que por sua vez, são modelos constitutivos de todo processo identitário-individual e/ou coletivo da qual emana, como temos visto, um caráter político.

Sendo assim, busquei fazer uma análise que assumiu reticências, descontinuidades, interrupções e interrogações sem possibilidades de respostas unívocas. Como nos disse Jenkins (2001), não almejei “findar interpretações”. Entendo que a cinema, como produto cultural, tal como a história se assemelham a um mosaico, em que sempre estão faltando peças, onde a montagem varia de acordo com a argúcia e o viés de quem a escreve, sem pretender ser a única forma de explicação e entendimento sobre o mundo, nem que estes estejam livres de subjetividades visto que são interpretações. Interpretações que não devem se impor como as mais verdadeiras, até porque, como nos ensinou Michel Foucault, a verdade está intimamente ligada ao poder. Ela não existe fora do poder ou sem poder.

Referências Bibliográficas

- BRAGANÇA, Maurício de. (2007), “Corpos que ardem: Madame Satã e Plata Quemada” In. *Grumo*. n. 6, vol. 1. Rio de Janeiro, 7 Letras.
- DIAS, Belidson. (2011), *O I/Mundo da Educação em Cultura Visual*. Brasília, Editora da Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília.
- FOUCAULT, Michel. (1997), *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- GRUPO GAY DA BAHIA. (2003), “*Gays exigem que Fidel Castro peça perdão pela perseguição aos homossexuais em Cuba*”. Disponível em: <<http://www.ggb.org.br/cuba_livre.html>>, acesso em: 12/11/2014.
- HALL, Stuart. (2006), *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A Editora.

LAURETIS, Teresa (2003). “Imaginação”, Cadernos de pesquisa e debate do Núcleo de Estudo de Gênero da UFPR, Curitiba, n. 2, p. 1-79, dez 2003.

LOURO, Guacira Lopes. (2004), *Um corpo estranho*. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte, Autêntica.

MISKOLCI, Richard. (2009) “A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização” In. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009.

NEPOMUCENO, Margarete Almeida. (2009), “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.

PIGLIA, Ricardo. (1997), *Plata Quemada*. Buenos Aires, Seix Barral

RUBIN, Gayle; BUTLER, Judith. (2003), “Tráfico sexual – entrevista” In. *Cadernos Pagu* (21), pp. 157-209.

SONTAG, Susan. (1997), *Contra a Interpretação*. Porto Alegre, L&PM.

WALSER-LANG, Daniel. (2001), “A Construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia” In. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 9 (N.E.), agosto-dezembro.