

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

RICARDO JOSÉ GONÇALVES DUARTE FILHO

**DÂNDIS, DRAGS E BICHAS PINTOSAS:
O CAMP NO CINEMA QUEER BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Rio de Janeiro

2018

RICARDO JOSÉ GONÇALVES DUARTE FILHO

**DÂNDIS, DRAGS E BICHAS PINTOSAS:
O CAMP NO CINEMA QUEER BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Denilson Lopes

Rio de Janeiro

2018

Agradecimentos

A Denilson, pela amizade, pela orientação, pelas conversas. Por ter me mostrado durante esses dois anos que orientação vai além de discussões de questões metodológicas ou conceituais e teóricas. Eram após nossas conversas de temas que fugiam completamente às discussões centrais da dissertação que surgiam várias das ideias, hipóteses e ligações loucas que, eventualmente, ajudaram a fortalecer e ampliar as pesquisas. De Denilson ouvi tanto conselhos acadêmicos quanto de vida. Uma orientação no sentido mais amplo do termo.

A Angela, por desde cedo ter me mostrado que essa trajetória acadêmica poderia ser até mesmo divertida. Por mostrar que filmes e temas potencialmente visto como *menores* podem e devem ser discutidos. Se estou aqui agora é devido, em grande parte, à ela, pois foi a partir do seu convite para participar da iniciação científica sob sua orientação durante minha graduação que comecei a pensar na possibilidade de seguir essa trajetória tão bifurcada.

Agradeço também a Chico Lacerda e Mariana Baltar por aceitarem discutir comigo o resultado desses dois anos de pesquisa. Agradeço pela qualificação e suas críticas e comentários pontuais, os quais, espero, me ajudaram a deixar a presente dissertação mais clara e objetiva. A Mari agradeço também a divertida companhia tanto para festas quanto para discussões em muitos dos congressos em que participamos juntos. A Chico agradeço pela importante tese escrita por ele, à qual me ajudou a conhecer um pouco mais da história do cinema aqui discutido. Um muito obrigado também à Consuelo Lins e André Antônio por participarem como suplentes.

A André Antônio gostaria ainda de agradecer por todo seu suporte durante o processo seletivo de mestrado. Obrigado por todos os conselhos, dicas e torcida.

A todos meus colegas de pós-graduação. Isabel Stein e Anna Bentes por todas as discussões sobre nossas pesquisas, questões burocráticas e assuntos triviais em mesas de bar. Paulo Faltay, Hermano Callou, Izabel Fontes e Pedro Pinheiro Neves por trazerem um pedacinho de casa com eles.

A todos os professores e funcionários da ECO, sempre dispostos a ajudar. Obrigado Thiago Couto, Jorgina da Silva Costa e Rodrigo Lessa.

Por fim, agradeço ao CNPq pela bolsa durante esses dois anos de pesquisa, sem a qual não teria sido possível realizar essa pesquisa com a mesma dedicação. Agradeço também à FAPERJ pelo complemento de bolsa através do Mestrado Nota 10.

Resumo

DUARTE FILHO, Ricardo. Dândis, drags e bichas pintosas: o camp no cinema queer brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Na presente dissertação almejo discutir alguns filmes brasileiros contemporâneos através de dois conceitos centrais: o *queer* e o *camp*. Busco uma discussão do *camp* que, conjugado com a mutabilidade suscitada pelo *queer*, veja essa sensibilidade como uma possível estratégia criativa empregada por sujeitos *queers* como uma forma de criação de novas formas de vida. Discuto como os filmes *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), *A Seita* (André Antônio, 2015), *Doce Amianto* (Guto Parente, Uirá dos Reis) e *Leona Assassina Vingativa 4 – Atrack em Paris* (André Antônio, Paulo Colucci, 2017), parecem demonstrar a potencialidade estética do *camp* através de diversas formas, mas que sempre passam pelo artifício, pelo jogo constante com suas referências e pela relação ambiguidade com as normas. Para além de discursos de representação e da apresentação de demandas politicamente engajadas, argumento que esses filmes empregam a força desestabilizadora do *queer* na sua própria estrutura formal e escolhas estéticas.

Palavras-chave: artifício; camp; cinema brasileiro contemporâneo; formas de vida; queer

Abstract

In this thesis, I aim to discuss some Brazilian contemporary films through two main concepts: queer and camp. I employ a discussion of camp that, together with the mutability demanded by the queer concept, sees this sensibility as a possible creative strategy employed by the queer subject as a way of creating new ways of life. I argue that the films *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), *A Seita* (André Antônio, 2015), *Doce Amianto* (Guto Parente, Uirá dos Reis) and *Leona Assassina Vingativa 4 – Atracão em Paris* (André Antônio, Paulo Colucci, 2017), seems to show the camp's aesthetic potentiality in a diverse array of forms, but that always use the artifice, the constant play with its references and the ambiguous relation with the norms. Beyond discourses of representation and the discussion of politically engaged demands, I believe that these films employ the queer destabilizing force in their own formal structure and aesthetic choices.

Keywords: artifice; Brazilian contemporary cinema; camp; queer; ways of life

Sumário

Introdução	10
<i>Queer</i> , bicha, veado, bizarro, oblíquo... Podemos ser <i>queer</i> nos trópicos?	17
<i>Camp</i> e a paródia <i>queer</i>	28
The lie that tells the truth	34
Capítulo 01. O <i>camp</i> como criação estética de novas formas de vida	42
Seria Rancière <i>camp</i> ?	44
Madame Bovary, Madame Satã: trazendo a arte para a vida	46
Capítulo 02. O dândi e o <i>camp</i>: A coragem de ser tedioso	64
A Seita: The Dandy Goes Pop (And Beyond)	73
Capítulo 03: Encantadora melancolia: o ornamental em Doce Amianto.....	89
A bicha melancólica.....	91
Teias da melancolia	98
O encanto tóxico de Doce Amianto	103
Capítulo 04: Bichas malandras e o deboche <i>queer</i>	123
“Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval”: bichas astuciosas e o deboche <i>queer</i>	127
Stella, a estrela de Manhattan	135
Malandragem <i>queer</i> : Leona Assassina Vingativa, a precariedade e o caótico	142
Apontamentos Finais	156
Referências Bibliográficas	164

Lista de Imagens

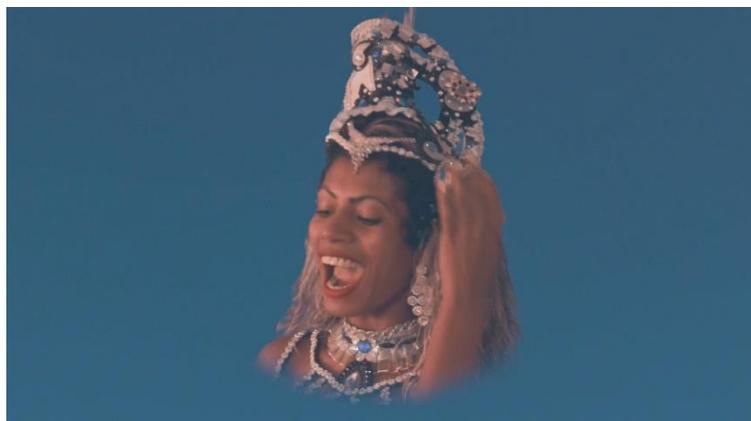
Imagem 1: Cartazes de protesto à presença de Judith Butler no Brasil.....	23
Imagem 2: Trecho da coluna Bixórdia da sexta edição do Lâmpião da Esquina.....	25
Imagem 3: Primeira aparição de João Francisco dos Santos nas duas primeiras cenas .	55
Imagem 4: Apresentação com planos detalhes da ornamentação.....	56
Imagem 5: João travestido e recitando; Vitória o flagrando; Agressão física.....	57
Imagem 6: Plano médio de João e Laurita; Josephine Baker; Plano próximo de João fascinado.....	59
Imagem 7: A Mulata do Balacochê	61
Imagem 8: A transição da declaração sobre a predileção por ficção científica para uma cena de Power Rangers.....	76
Imagem 9: Repetição de rotina em momentos distintos do filme com enquadramentos iguais.....	78
Imagem 10: Repetições de encontros sexuais em A Seita.....	80
Imagem 11: A mistura de objetos no filme: cartaz de Arquivo X sobre uma pintura à óleo, cadeira de plástico ao lado de uma de madeira.....	82
Imagem 12: Câmera perdendo-se do protagonista	86
Imagem 13: Personagens de “A Seita” como ornamentação filmica	87
Imagem 14: Câmera desinteressada durante diálogo entre personagens.....	87
Imagem 15: Amianto caminhando em direção a câmera e trocando de roupas	104
Imagem 16: Amianto isolada na pista de dança e, posteriormente, dançando sozinha .	106
Imagem 17: Doce Amianto e o <i>pretty</i>	114
Imagem 18: Amianto observando a si mesma durante o seu encontro e a posterior cena preto-e-branco.....	116
Imagem 19: Sequência de Amianto e Herbie	119
Imagem 20: A seria da melancolia e Amianto entre o riso e o choro	120
Imagem 21: Capa da Edição 33 do Lâmpião da Esquina	127
Imagem 22: Leona Assassina Vingativa 4: novas visibilidades?	144
Imagem 23: O luxo precário em Leona	147
Imagem 24: Leona nas margens do rio Sena e caminhando em direção a Torre Eiffel	149
Imagem 25: Leona e a vista da Torre Eiffel; Briga entre Leona e a Aleijada Hipócrita	151
Imagem 26: Briga entre Leona e Aleijada; Queda pela Escadaria	154

Well, here they come, swishing and screaming, weeping noisily, laughing hysterically, living in luxury, dying in penury, knighted or in prison, chaste or promiscuous, loved or reviled, touched by sheer genius or driven by mere egoism, from many countries and most ages: the diverse, perverse legion of the Camp.

George Melly



You'd think he's there cruising, but he actually just wants you to read some poetry books he wrote.



Introdução

I don't want realism. I want magic!
Blanche DuBois. A streetcar named desire.

Um homem negro, completamente ornamentado apresenta-se para uma platéia em um bar. Ele recita, dança e requebra, cheio de trejeitos, criando novas possíveis subjetividades para si através dessa apresentação performativa. Não é mais aquele homem que se apresenta, mas a Mulata do Balacochê. A câmera acompanha sua performance: cola-se à sua pele, a seus ornamentos e a seus gestos em planos detalhes e de movimentação solta. A força disruptiva dessa performance e da cena é marcante, atravessando a tessitura fílmica através da performance daquele personagem, endereçada não apenas para a audiência presente no bar, mas também a nós, o espectador.

Dois homens conversam em uma sala completamente tomada por ornamentos e bibelôs. A câmera não está focalizada nos dois personagens, mas passeia pelo cenário, mostrando ao espectador os objetos, dando mais importância à decoração do que às duas figuras humanas ali presentes. A frivolidade e a artificialidade do universo diegético é transportada também para a escolha estética do filme, para a própria tessitura fílmica. É uma câmera indiferente, em uma busca de emular uma pretensa estética do tédio: ela não se fixa em nada, mas busca distrair-se, de maneira rápida e desinteressada, com tudo.

Amianto sofre, suspira. É jogada na lama pelo seu antigo amante. Sua melhor amiga está morta e aparece para lhe consolar e aconselhar. Amianto busca um amor romântico. Em seus devaneios, ela se casa com um homem que acabara de conhecer na festa em que vai. Os dois no altar, ele de terno, ela de vestido branco. A imagem é sem profundidade de campo, chapada, e emprega um efeito clara e propositalmente tosco do Chroma Key de um colorido vitral *kitsch*.

Uma projeção de um enorme rosto toma toda a tela para si. Leona ri sardonicamente de mais uma vitória sobre sua arqui-inimiga, a Aleijada Hipócrita. Após mais uma vez frustrar os seus planos de vingança e escapar da polícia, a protagonista-vilã continua seu trajeto de perfídias e destruição enquanto debocha causticamente das constantes tentativas falhas de fazê-la pagar juridicamente por seus crimes.

O que essas cenas dos filmes *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), *A Seita* (André Antônio, 2015), *Doce Amianto* (Tavinho Teixeira; Uirá dos Reis, 2013) e *Leona Assassina Vingativa 4 – Atracão em Paris* (André Antônio; Paulo Colucci 2017), respectivamente, trariam de ressonante para justificar esse agrupamento efetuado? Embora com escolhas estéticas e narrativas diversas, julgo que essas imagens têm em comum o desejo de demonstrar novas formas, oblíquas, de relacionar-se com o outro e com o mundo: novas formas de vida que, creio, solicitam também novas estéticas. A força dessas imagens, todas provenientes de filmes produzidos na última década e com temáticas *queers*, acabam por me suscitar questões que julgo profícuas para um estudo acerca dessas novas possibilidades estéticas dentro do cenário audiovisual brasileiro contemporâneo.

É notável a presença do predomínio das discussões acadêmicas acerca de estéticas naturalistas empregadas por grande parte dos realizadores do cinema brasileiro contemporâneo, muitas vezes teoricamente calcadas nas discussões teóricas empreendidas por André Bazin, do conceito de imagem-tempo de Gilles Deleuze (BARBOSA, 2015) e também da ideia do “risco do real” (COMOLLI, 2008). Uma espécie de “realismo do banal”, onde usualmente retratam-se histórias micro: sem grandes acontecimentos, pautadas em acontecimentos do cotidiano também suscita escolhas estéticas próprias. Muitas vezes há nesses filmes a presença de longos planos sequências, uma priorização dos tempos mortos e a dissolução das pretensas fronteiras entre documentário e ficção. Poderíamos pensar como exemplos dessas escolhas estéticas obras como *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), *A vizinhança do tigre* (Affonso Uchoa, 2014) e *Ela volta na quinta* (André Novais de Oliveira, 2015). Entretanto, julgo também que podemos notar nos últimos anos um certo “retorno do artifício no cinema brasileiro (LOPES, 2016). Essas cenas aqui brevemente descritas foram, juntamente com discussões propiciadas pelos festivais de cinema realizados no país (onde tive contato com grande parte dos filmes que compõe o corpus da dissertação), o que lançaram os primeiros questionamentos que eventualmente se desenvolveram na presente dissertação.

A preponderância do realismo e o recente surgimento desses filmes dissonantes dentro do panorama do cinema nacional também são questões discutidos por Angela Prysthon e André Antônio Barbosa ao comentarem o despontamento dessa filmografia nos textos *Furiosas frivolidades* (2015) e *Os labirintos da frivolidade* (2014), respectivamente. Demonstrando assim um crescente movimento acadêmico interessado

em discutir esses filmes e posicioná-los dentro da cinematografia contemporânea. Julgo também que a recorrência dessa discussão do surgimento recente desses filmes mais voltados ao artifício, mesmo que partindo de pontos de partida distintos¹, demonstra a importância da discussão sobre esse fenômeno e suas particularidades estéticas.

No cinema brasileiro contemporâneo, tais noções e conceitos [artifício e frivolidade] também me parecem instrumentais, sobretudo num momento em que o realismo preponderante da década de 2000 — tanto no cinema mais mainstream, como nas visões mais alternativas (que têm seu epítome na recentemente alcunhada “tiradentização do cinema brasileiro”, referência ao festival que ocorre anualmente na cidade de Tiradentes) — vai cedendo lugar a narrativas mais ambíguas (...). Ou seja, o artifício, a frivolidade como estratégia para dilacerar, sublinhar e criticar o real (e aqui gostaria de ressaltar que não quero dizer que na década passada não tenham sido realizados filmes que elaboraram tais estratégias, mas estou falando de predominâncias e maiores recorrências). (PRYSTHON, 2015, p.68)

. Nossa hipótese é que tal estética do “real” encontra-se numa espécie de esgotamento dentro do capitalismo de controle contemporâneo, onde o que antes era considerado – pelo pensamento modernista – uma força subversiva da imagem cinematográfica, hoje possui cada vez mais um lugar confortável e assegurado no campo institucional e mercadológico do “cinema independente”. Nesse contexto, muitos realizadores – brasileiros e de outros países – têm experimentado uma nova atitude perante à imagem (...). Uma sensibilidade estetizante e teatralizante, sem um dever auto-imposto de heroísmo moral e social na realidade. Um olhar leve, lúdico, irônico, camp, que se interessa mais em *perder-se* radicalmente nos labirintos infinitos e coloridos da forma-mercadoria do que *encontrar-se* na salvação sublime do real. (BARBOSA apud LOPES, 2016, p.155)

A declaração dada pelo realizador Chico Lacerda, integrante do grupo *Surto & Deslumbramento*, coletivo cinematográfico pernambucano composto por realizadores gays, deixa claro a conotação declaradamente afrontosa das marcantes escolhas estéticas do coletivo frente ao predomínio desse cinema de estética realista e sóbria.

Os filmes deles [coletivo Alumbramento] nos incomodavam porque são sempre sobre quatro amigos numa situação de realismo lacônico, uma coisa super hétero. Então dissemos: vamos marcar diferença. Não queremos nada com esse realismo lacônico, nossa proposta estética é a do artifício, do exagero, da frangagem² (LACERDA apud FIGUEIRÔA, 2015).

Creio que essa fala demonstra, portanto, a preocupação acerca da discussão dessas imagens dissonantes não apenas no meio acadêmico, mas também por parte dos

¹ Enquanto eu me volto à ideia do *camp*, Angela Prysthon emprega a ideia de heterotopia como conceito central à sua discussão e André Antônio Barbosa centra suas ideias ao redor da ideia da frivolidade.

² “Frangagem” é uma gíria do estado de Pernambuco que equivaleria à “viadagem”.

próprios realizadores³. Ao discutir esse pretense esgotamento de um “realismo lacônico” e a busca de novas possibilidades estéticas dentro do cenário brasileiro, essa afirmação do realizador demonstra a urgência de uma maior discussão desses filmes, tanto pela academia quanto pela crítica cinematográfica, como forma de traçar e permitir vislumbrar uma constelação cinematográfica nacional mais plural.

Quais seriam, portanto, as ligações entre as obras que pretendo analisar ao longo da dissertação? Antes de desenvolver uma tentativa de resposta a essa pergunta, creio ser importante ressaltar que não pretendo aglomerar todas essas obras sobre uma pretensa força de ligação unitária e totalizante, negando assim suas particularidades, sejam estéticas, temáticas e/ou narrativas. Embora, por questões metodológicas inerentes à pesquisa científica, tenha elegido alguns elementos conceituais que percebo como possíveis forças concatenadoras dessa filmografia, como ferramentas para tentar discutir o surgimento e também o potencial estético desses filmes, ressalto que a intenção da dissertação é de não sobrecarregar os objetos analisados sob o peso da discussão teórica, mas de tentar propiciar abertura para que eles suscitem questões e ligações com os conceitos e hipóteses usados para análise. Assim, cada filme traz questões e discussões diferentes, mas que podemos encontrar diversos marcadores comuns.

Evito assim uma divisão onde os primeiros capítulos seriam completamente voltados a discussões teóricas e só então, ao final, os últimos capítulos seriam voltados à análise fílmica sob o que foi discutido anteriormente. A divisão dos capítulos da dissertação foi assim uma forma de tentar evitar essa asfixia do corpus fílmico. Dedicar cada capítulo a um dos filmes e as questões suscitadas por ele dentro do escopo geral conceitual da pesquisa é assim uma maneira de tentar deixar cada obra levantar suas próprias ligações e tensionamentos com as hipóteses aqui discutidas.

Levantada as ressalvas, a questão ainda continua a suscitar dúvidas: o que esses filmes teriam em comum? A hipótese que pretendo debater na presente dissertação tenta aproximar-se desse questionamento através de dois conceitos, interligados entre si e presentes na declaração do realizador Chico Lacerda. Ao contrapor os filmes produzidos por seu coletivo aos do coletivo Alumbramento, ele afirma que as obras desse coletivo seriam “super hétero” e que a aposta do Surto & Deslumbramento seria a da “frangagem”. Creio, portanto, que há uma aposta na importância de um cinema que não

³ Embora Chico Lacerda seja doutor em comunicação, aqui emprego uma citação dele dada como realizador e integrante do coletivo.

busque apenas discussão de temas relacionados à questões LGBT, mas sim uma vontade de buscar novas formas estéticas de como expressar essas questões, muitas vezes também excluídas da filmografia nacional. Julgo também que essa busca estaria ligada a muitos pontos suscitados pelos estudos *queers*, especialmente através da sua ligação com o artifício através da *sensibilidade camp*, como almejo discorrer mais a frente dessa introdução.

Acredito que esses dois conceitos funcionem como ferramentas para possibilitar leituras comparadas entre essas obras e, portanto, serão as chaves que pretendo empregar como ferramentas teóricas para tal. Embora não afirme que todos os filmes aqui discutidos dentro desse “retorno do artifício” sejam dirigidos por realizadores *queers* ou lidem com essas questões⁴, julgo salutar que grande parte das obras que comumente aparecem nas discussões acerca desse cenário contemporâneo sejam obras que poderíamos considerar obras que se aproximariam da ideia de um *cinema queer*. André Antônio Barbosa (2015, p.146-147) chama atenção a esse fato ao escrever que “Parece significativo que, no cinema brasileiro contemporâneo, sejam os filmes queer (...) a ousar propor uma estética nova, onde a identidade do que se é filmado se dissolve num simulacro incorpóreo, cômico e inconsequente”, mas também ressalta algo importante ao escrever posteriormente que “há filmes brasileiros queer⁵ que, como *Tatuagem* ou *Praia do Futuro*, confirmam uma atitude perante a imagem cinematográfica que tem sido institucionalmente legitimada nos últimos anos: séria, revelatória, claramente politizada (...) e moralmente grave.”. Portanto, como lembrado por Barbosa, não entram nessa constelação de filmes “artificiais” brasileiro todos os filmes que lidem com temáticas LGBT, mas sim aqueles que buscam transplantar as subversões de gênero, prazeres e sexualidades promovidos pelo *queer* para o campo da estética, ao tentar buscar novas formas possíveis. Trazer o *queer* à superfície, à tessitura fílmica. “Estranhar” a estética.

Acredito que a chave para compreender as escolhas estéticas e narrativas dos filme do *corpus* seja o enfoque dado ao esteticismo e do constante jogo entre o real e farsesco/artificial. Vejo essa escolha pelo artifício como uma forma de criticar a

⁴ Em seu artigo, Angela Prysthon dá como exemplos dois filmes que não seriam considerados *queers* pela contextualização do termo aqui empreendida: *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2015) e *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, 2014). O artifício não é, importante ressaltar, algo único a essa filmografia *queer*, mas por sua recorrência dentro desse contexto, creio demandar atenção.

⁵ Embora aqui seja o termo empregado pelo autor, seguindo as ideias discutidas posteriormente na presente dissertação, não veria *Praia do Futuro* como um filme *queer*, mas como um filme que traria discussões temáticas LGBT.

necessidade de encontrar a profundidade e de uma interpretação quase compulsória atrelado à uma iconofobia, uma desconfiança sobre a plasticidade e ornamentação da imagem, tidas como alienantes e/ou reacionárias (GALT, 2011). Na arte, essa ideia culmina na separação de “forma” e “conteúdo” e na exaltação do segundo em detrimento do primeiro, pois “ainda hoje assume-se que uma obra de arte é o seu conteúdo. Ou, como é usualmente colocado hoje em dia, que a obra de arte, por definição, diz algo (“O que X está dizendo é...”, “O que X está tentando dizer é...” etc., etc) (SONTAG, 1987, p.2).

O que esses filmes parecem almejar é justamente reverter essa situação. Promover o artifício e mostrar as potências da ornamentação e da superfície. Uma espécie de retorno da arte contra a interpretação, como clamado por Sontag em seu artigo *Contra a Interpretação*. Para a autora, a “interpretação (...) viola a arte. Ela faz da arte um artigo para uso, para organização em um esquema de categorias mentais” (SONTAG, 1987, p.6). Ao falar de obras que evitam serem reduzidos a interpretações (através da paródia, do abstracionismo ou da não-arte), Sontag também ressalta o motivo do porquê, para ela, os filmes ainda não terem sido totalmente dominados pela interpretação compulsória. Isso proveria da relativa novidade dessa forma artística e do preconceito que ele suscitou no início de sua história, quando era visto como uma possibilidade de diversão no tempo ocioso dos operários e também da linguagem técnica e estética do cinema: que poderia ser analisada no lugar de seu “conteúdo”. Desde a escrita do texto de Sontag, creio que não podemos afirmar que ainda haveria essa fuga do cinema da promoção do conteúdo e da interpretação em detrimento da superfície. Fato que podemos ver argutamente discutido por Rosalind Galt em seu livro *Pretty: Film and the decorative image* (2011), onde a autora efetua ligações entre esse desprezo pela superfície da imagem à discursos patriarcais, eurocêtricos e heteronormativos e aposta na possibilidade do uso dessas imagens “superficiais” como potência estética para esses corpos excluídos⁶.

Parto então da ideia que é através dessa artificialidade que os filmes *queer* que vêm despontando no Brasil tentam fazer um olhar “livre, fluído, irônico – “zombeteiro” (...). Um olhar de “incrédulo”, de esteta, de pagão, que deliberadamente para na

⁶ “Hence, I argue that the rejection of the pretty is grounded in ideas of geographical difference in the same way as it is structurally contingent on gender regardless of the theme or content of the image. To propose pretty as a counter to this reactionary aesthetic, then, it is necessary to locate an alternative practice that breaks apart the nexus of “primitive” and “Oriental” as exemplars of decorative inferiority.” (GALT, 2011, p.27)

superfície das coisas, preferindo gozar sua bela casca do que se lamentar sobre as hipotéticas “essências” que as explicam (BOLLON, 1997, p.169-170). Isso não quer dizer, entretanto, que esses filmes neguem a existência de forças opressoras ou de sentimentos *queers* negativos e se entreguem a uma visão açucarada de uma utopia LGBT. Ao contrário: por todas as obras há a presença constante de “forças” opressoras que ameaçam e asfixiam os personagens; entretanto há a aposta no artifício como uma possibilidade de encarar essa realidade, propiciando novas formas de vida a esses personagens. Não há uma busca de uma revolução, ou mesmo de gestos ou discursos tidos como politicamente positivos pela militância, mas sim o das diversas formas que esses frágeis corpos desviantes podem empregar suas sensibilidades *queers* como formas de mudar o mundo que os cercam, mesmo que através da criação de mundos artificiais.

Aqui gostaria de levantar uma breve ressalva em relação à questão da autoria. Apontei previamente que o coletivo Surto & Deslumbramento era composto por integrantes gays, fato recorrente em relação aos realizadores dos filmes discutidos na presente dissertação, entretanto isso levanta certas problemáticas que julgo importante tentar suscitar uma breve discussão. Embora não acredite em uma suposta importância primordial da vida e subjetividade do autor para compreensão de sua obra, no caso de um cinema realizador por autores *queers*, abrem-se novas questões perante a condição minoritária do realizador e, muitas vezes, do filme dentro dos contextos cinematográficos. As ideias discutidas por Richard Dyer em seu texto *Believing in Fairies: The Author and the Homosexual* (2002) podem ser trazidas como forma de tentativa de mediação dessa questão.

Dyer começa a discussão sobre essa questão com um pequeno comentário malicioso que ouviu certa vez de um aluno: “É claro que Richard não acredita em autores – exceto se o autor for uma mulher” (DYER, 2002, p.31). Ele então concorda com seu aluno e complementa que esse comentário também poderia se estender para filmes com realizadores gays ou negros, por exemplo. Pois, quando mostra em sala filmes como *Dance, Girl, Dance* (Dorothy Arzner, 1941) ou *Car Wash* (Michael Schultz, 1976), ele quer que seus alunos “se preocupem se você pode dizer que eles foram dirigidos por uma mulher e uma pessoa negra, respectivamente, e como e se isso importa”⁷ (DYER, 2002, p.31). Posteriormente ele afirma que:

⁷ Optei por traduzir as citações originalmente escritas em outro idioma apenas quando empregadas como citações diretas, no corpo do texto, tentando evitar assim o estranhamento da presença de diversos

Not believing in sole and all-determining authorship does not mean that one must not attach any importance whatsoever to those who make films, and believing that being lesbian/gay is a culturally and historically specific phenomenon does not mean that sexual identity is of no cultural and historical consequence. (...) What is significant is the authors' material social position in relation to discourse, the access to discourses they have on account of who they are. For my purposes, what was important was their access to filmic and lesbian/gay subcultural discourses. In other words, because they were lesbian or gay, they could produce lesbian/gay representations that could themselves be considered lesbian/gay, not because all lesbians or gay men inevitably express themselves on film in a certain way, but because they had access to, and an inwardness with, lesbian/gay sign systems that would have been like foreign languages to straight filmmakers. (DYER, 2002, p.33-34)

Portanto, embora ainda continue cético em relação a ideia de uma autoria que determine todas as possibilidades de leitura do texto, Dyer sublinha a importância de estar inserido em um código que se almeja demonstrar naquele filme. Ressalto que isso não se configura como uma interdição a produção de filmes *queers* por realizadores heterossexuais ou não-heterossexuais, mas que não se considerem contemplados pela nomenclatura. *Happy Together* (Wong Kar-Wai, 1997) é considerado por B. Ruby Ritch, autora que cunhou o termo *New Queer Cinema*, como um dos melhores filmes *queer* que ela viu em anos (2013, p.42) e um dos filmes aqui discutidos, *Doce Amianto*, é co-dirigido por um homem heterossexual.

Por tratar-se de uma dissertação onde analiso predominantemente obras artísticas produzidas no Brasil através de duas ferramentas teórico-conceituais surgidas dentro do contexto anglo-saxão, julgo importante explicar brevemente pela escolha do uso desses conceitos dentro do contexto brasileiro aqui explorado. Argumento que o uso dos conceitos do *queer* e do *camp* fora do contexto anglo-saxão promovem deslocamentos profícuos à própria literatura deles, ao promover novos encontros não originalmente pensados, ponto central às discussões suscitadas por todos os capítulos posteriores. Por tratarem-se de conceitos extremamente elásticos e abrangentes, julgo que seu uso não produz paradoxos com suas origens.

Queer, bicha, veado, bizarro, oblíquo... Podemos ser queer nos trópicos?

It was all very queer, but queerer things were yet to come.
Sunset Boulevard

A etimologia do *queer* é bastante discutida, possuindo diversas possibilidades de palavras e dialetos que originaram a expressão. Uma das mais predominantes, a que está presente no dicionário etimológico online do inglês moderno⁸, é:

Descendant of the Proto-Indo-European morpheme “*twerk,” which means “to twist, turn, wind, or cut,” and is also likely the root of several other vocabulary staples, including “thwart” and “sarcasm.” “Twerk” led to Old High German’s “twerh,” which means “oblique,” and then to German, where it morphed to “quer” and picked up associations of strangeness and eccentricity. By 1500, it had stretched out to “queer” and could be heard around Scotland. (CARA, 2013)

Assim, desde seu surgimento, o *queer* já vem em contraponto ao *straight*: ao reto, ao normal. Após adquirir sua forma moderna na Escócia em 1500, ela começa a ganhar conotações negativas ao longo dos próximos séculos, sendo noticiado os seus primeiros usos como uma ofensa ligada a questões de orientações sexuais e de gêneros não-normativas, inicialmente intrinsecamente ao homossexual masculino, teriam surgido no século XIX.

The initial date given is 1894, referring to the infamous letter sent by the Marquess of Queensberry to his son Lord Alfred Douglas in which he anathematizes “The Snob Queers”. When W.H.Auden writes in 1932 of “An underground cottage frequented by the queer”, the homosexual sense is obvious, though as it happens the OED [Online Etymology Dictionary] offers this in its first noun entry as an illustration of one of the variety of senses of queer with the (one might then doubt the appropriateness of considering the use of the queer in that sense as rare). In OED the derogatory force is noted with which the adjective and noun queer could be used in respect of homosexuals. The merging of strange and bad queer senses made available a term of abuse and offensive judgement. (HEATH, 2011)

Seu uso pejorativo começa a ser reapropriado por grupos militantes como estratégia política durante a crise do surto de HIV e AIDS, durante as décadas de 80 e 90. Funcionando como forma de revolta e também possibilidade de resistência ao assimilacionismo majoritariamente pregado pelos movimentos homossexuais compreendido entre a revolta de Stonewall e esse período. Dentro das discussões acadêmicas a emergência da Teoria Queer também mostra essa crítica ao colocar a discussão da própria ideia de “heterossexualidade” como um discurso a ser debate e desnaturalizado. Começa também a funcionar como um termo guarda-chuva, uma forma de abarcar todos que se considerariam desviantes sem a necessidade de adicionar mais uma letra à “sopa de letrinhas” (FACCHINI, 2005) das siglas representantes dos

⁸ Endereço: <http://www.etymonline.com/index.php>

movimentos ativistas de diversidades sexuais e de gênero: GLS, LGBT, LGBTTI⁹. Ainda assim, não estou aqui argumentando que ele sirva como elemento que engloba e representa toda a diversidade sexual, já que muitos sujeitos minoritários não se sentem contemplado com o termo. Não o apresento como uma espécie de panacéia que resolveria todos as tensões internas a esses movimentos, até por acreditar que um consenso assim não seria favorável, seja para a militância seja para a academia. As inquietações e tensões são o que promovem as discussões e que, creio, propiciam a vitalidade do termo até hoje.

Essa explanação acerca da origem do termo, de sua história como forma de ofensa aos desviantes e sua eventual reapropriação, faz-se necessária para começarmos a compreender sua importância e particularidade. Pois, após seu uso através de grupos militantes como *ACT UP* e *Queer Nation*, o *queer* torna-se um importante termo na academia norte-americana, especialmente com o lançamento do livro *Gender Trouble* (Judith Butler, 1990) e com a redescoberta da *História da Sexualidade* de Foucault pelos grupos ativistas e por acadêmicos dos *Queer Studies* (HALPERIN, 1995). É por meio dessa sua longa história de uso como marcador de exclusão e violência que o *queer* é investigado por Butler, que vê a palavra como um gesto performativo que, quando usado, traz consigo toda sua história de segregação ao nomear aquele que a escuta, assim, produzi-lo como tal:

The term “queer” has operated as one linguistic practice whose purpose has been the shaming of the subject it names or, rather, the producing of a subject through that shaming interpellation. “Queer” derives its force precisely through the repeated invocation by which it has become linked to accusation, pathologization, insult. This is an invocation by which a social bond among homophobic communities is formed through time. The interpellation echoes past interpellations, and binds the speakers, as if they spoke in unison across time. In this sense, it is always an imaginary chorus that taunts “queer!” (BUTLER, 1993, p.18)

Se há essa ligação entre o termo e todo seu uso anterior, sempre presente ao ser enunciado, portanto o *queer* é um termo em constante tensão consigo mesmo, ao trazer à tona toda a violência e exclusão que seu uso contemporâneo tenta romper. O que isso representaria é também a própria instabilidade do termo. O *queer* não se propõe a ser um termo bem-delimitado e com fronteiras bem-estabelecidas, mas sim algo polimorfo.

⁹ Respectivamente: Gays, Lésbicas e Simpatizantes; Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transsexuais; Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais, Travestis, Intersexuais.

em constante tensão consigo mesmo e também aberto a mudanças e a novas possibilidades de uso.

Consequentemente, por essa qualidade de ser um termo de implosão de antigos discursos e que exige constantes debates e surgimento de novos discursos para dar conta de suas particularidades. O *queer* assume assim um certo fascínio por seu dinamismo, mas também um certo perigo próprio aos termos extremamente elásticos e polimorfos de diluir-se em razão de possíveis esgarçamentos teóricos dado por usos já o consideram como algo já acabado e explicado, não promovendo autorreflexão do seu uso naquele dado momento ou contexto específico. Seu uso suscita, e deve fazê-lo, problemáticas, especialmente dentro de culturas não anglo-saxãs, onde o termo ficou ainda mais restrito ao universo acadêmico por não ter sua história de uso comum, no linguajar cotidiano, não carregando, portanto, a performatividade discutida por Butler (EPPS, 2008). Questiona-se se não deveria optar-se por traduzi-lo a palavras que na cultura local teriam a marca histórica de ofensa e exclusão ou ainda que suscitem a questão da obliquidade e do desvio. Juan Pablo Sutherland resalta essa questão ao escrever sob a recepção do termo nos estudos culturais latino-americanos, onde levanta tanto a uma tentativa de tradução quanto a uma recepção acrítica do termo:

La traducción del queer en América Latina ha tenido sus derroteros. Algunos han corrido a inscribir sus prácticas dentro de la catedral queer como santificándose en la última neo-vanguardia de las políticas sexuales radicales, otros han intentado traducir el término desde las más variadas opciones léxicas: torcidas, oblicuas, post-identitarias, raras, invertidas, todas ellas con un propio malabarismo lingüístico que intenta dar cuenta de un malestar normativo, de un revelamiento teórico, de una fuga prometeica de la identidad. Promesa post-identitaria en un contexto político identitario, de políticas de representación, que juegan en el escenario político a dar voz a un lugar negado y estigmatizado. (SUTHERLAND, 2009, p.13)

Ao pensar na proposição de tradução dentro do contexto brasileiro, substituir o *queer* por termos como bicha, veado ou sapatão poderiam ser vistos como opções válidas, porém que recorrem em um problema fundamental: elas são limitantes por sua especificidade. O *queer* abarca, enquanto os termos em português (ou em castelhano, como ressaltado pelos autores aqui discutidos) delimitam fronteiras rígidas. Aqui, ao utilizar o verbo abarcar, não almejo construir uma visão do *queer* como um termo que significa uma união entre todos aqueles que recorrem a ele. Julgo ser importante ressaltar esse ponto, por considerar essa utilização do *queer* como um termo que representaria uma união absoluta e aplainamento de diferenças uma possível armadilha

conceitual ao utilizar-se do termo, como ressaltado por David Halperin ao criticar a falsa impressão de que uma “solidariedade *queer* houvesse triunfado sob divisões históricas entre lésbicas, gays, sadomasoquistas, fetishistas e transsexuais e que as diferenças de raça e gênero não mais posem problemas políticos que precisem ser discutidos” (HALPERIN, 1995, p.64).

Além disso, o *queer*, por originalmente referir-se ao estranho e oblíquo de maneira mais ampla, está sempre em enfrentamento com a norma e, portanto, em uma constante posição de resistência a processos normatizantes ou até mesmo à grupos de militância tradicionais LGBT, como apontado por Colling (2015). Afinal, se há o “estranho”, há o “normal” que criaria esse “estranho” como seu outro. Não apenas de políticas marcadamente conservadoras que promovam a intolerância diretamente, mas também entra com estratégias neoliberais que promovem um multiculturalismo baseado em políticas de tolerância que não levantam questionamentos sobre as próprias bases normativas e heterossexistas dessa sociedade que aceitaria os corpos *queers* através dessa chave progressista (RIVAS, 2011). O *queer* assume nessa leitura um caráter de um “horizonte de possibilidades” (HALPERIN, 1995, p.62), e como evidenciado por José Esteban Muñoz ao afirmar que “nós ainda não somos *queers*” (MUÑOZ, 2009, p.01), reforça a necessidade de sempre problematizar o termo e também de uma construção incessante necessária para formar novas possibilidades de vidas e corpos *queers*. *Queer* é movimento e ação criativa contra a sedimentarização de políticas identitárias. “É entre e contra essas forças hierarquizantes e normalizadoras que o *queer* encontra a sua própria necessidade de florescer, resistir e se insurgir”, como conclui Mikolski (2014) em seu artigo intitulado *Um saber insurgente ao sul do Equador*, onde o autor também se questiona sobre a validade e particularidades empreendidas através do uso do *queer* dentro do contexto dos países latino-americanos.

Salutar, portanto, compreender que esse deslocamento geográfico produz novas tensões e problemáticas que o termo não possuía originalmente, como podemos ver pelas discussões de autores latino-americanos aqui citados. O que, creio, acaba por enriquecer as próprias discussões sobre o termo, criando também uma nova força performativa do termo dentro do contexto de estudos acadêmicos e também de ações ativistas latino-americanos.

La política queer (por denominar una política sexual-cultural que insiste en una crítica a los regímenes normativos y, al mismo tiempo, interroga su propia institucionalización) ha sido, por lo menos en nuestros países, la

multiplicación de diversas lecturas radicales que han conjugado lo popular, lo mestizo, el activismo crítico, las crisis de las representaciones de lo masculino y femenino en las propias comunidades sexuales. Cruces plasmados en innumerables batallas culturales que seguiremos dando. (SUTHERLAND, 2009, p.27)

Não se trata apenas de apenas um processo de subserviência aos estudos norte-americanos, mas de problematização e questionamentos levantados por autores não restritos às configurações linguísticas e sociais dos países anglo-saxões, o que não permite que haja um domínio único sob essa teoria. “A Teoria Queer não é igual à *Queer Theory*” como explicitado por Felipe Rivas (2011, p.69): não há uma bibliografia comum às nacionalidades que a estudam, até mesmo por questões logísticas de tradução e difusão, além das próprias “mestiçagens” presentes dentro do contexto norte-americano, onde acadêmicos de outras origens étnicas ao debaterem a teoria queer sob subjetividades outras acabam por também produzirem novos saberes e discursos. Como belamente colocado por Pedro Paulo Gomes Pereira e sua busca por um *Queer nos Trópicos* (2012), o próprio uso do termo em uma língua-outra poderia acabar por estranhar essa língua, também num gesto performativo semelhante ao indicado por Butler. Para o autor “O queer forçaria a língua a se lastrear de estranheza (do termo estrangeiro que resiste, dos corpos excêntricos, das práticas diversas) e essas experiências nos trópicos inventariam uma abertura a outras gramáticas e outras formas de agir”. (PEREIRA, 2012, p.390)

Para além disso, também concordo com o autor de que o seu uso dentro de outros contextos também pode colaborar no movimento constante do termo. “Se os estudos queer estão paralisados (...) talvez seja porque petrificados em teorias universais do Norte Global que são exportadas para os trópicos para serem simplesmente aplicadas. E provavelmente qualquer promessa de rejuvenescimento esteja vinculada às possibilidades de se escapar dessas armadilhas, em processos de distorção e deslocamento que as experiências outras podem provocar.” (PEREIRA, 2012, p.390). Embora alguns teóricos já indicam a saturação e/ou higienização do termo, como colocado por Pedro Pereira, talvez o descolamento histórico do seu uso em países não anglófonos possibilite uma nova vitalidade. Se pensarmos até mesmo na sua recepção e recorrente uso recente por parte de grupos conservadores brasileiros, como visto no fechamento da exposição Queermuseu, ou ainda nos protestos a uma palestra de Judith Butler ocorrida em São Paulo, cujos manifestantes brandiam cartazes e gritavam palavras de ordem contrárias ao queer; podemos ver que o termo continua a trilhar uma

história totalmente distinta e própria no nosso país. Enquanto o termo sofre críticas por sua higienização e emprego neoliberal no países anglófonos, suscita protestos e indignação pública no Brasil por suas ligações com a *perversidade*¹⁰. Se constantemente muitos teóricos latino-americanos afirmavam até há poucos anos haver um desconhecimento quase total da população não acadêmica sobre o termo, no ano de 2017 ele não apenas apontou na imprensa ao cobrir esses eventos quanto também em discussões de redes sociais. A associação ao termo no Brasil, gerou fechamento de exposição e protestos que repercutiram internacionalmente. Esse recente emprego do *queer*¹¹ e a movimentação política gerada por ele no último ano parecem indicar mudanças para um termo que alguns consideravam inofensivo quando dito dentro da realidade de falantes lusófonos, pois “queer nada quer dizer ao senso comum (...) O desconforto que o termo causa em países de língua inglesa se dissolve aqui na maciez das vogais que nós brasileiros insistimos em colocar por toda parte.” (PELÚCIO, 2014, p.70). Defendo, portanto, que o emprego do conceito *queer* que tentei empregar aqui é a partir da ideia que seu uso permite a busca por traduções mais amplas do que apenas um sinônimo no nosso idioma, mas que indiquem adaptações que torçam o *queer* para uma outra realidade cultural e linguística.

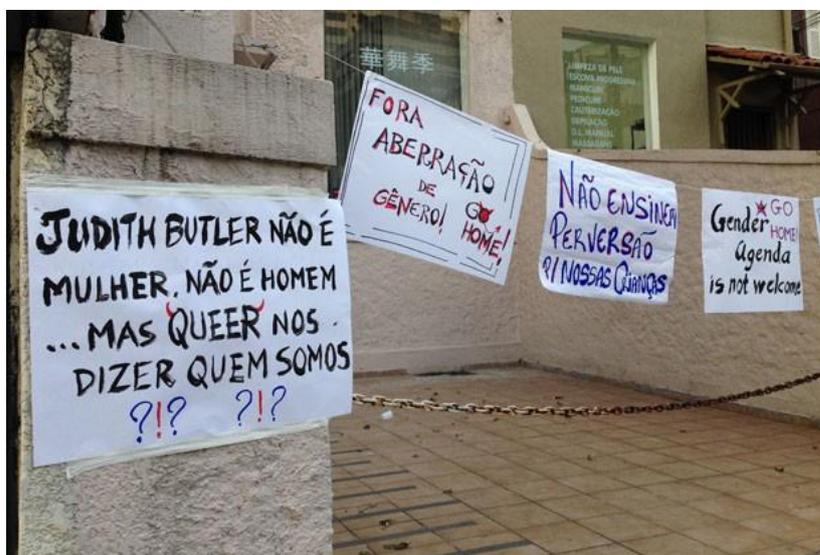


Imagem 1: Cartazes de protesto à presença de Judith Butler no Brasil. São Paulo (2017)

¹⁰ Salutar notarmos que as reclamações mais contundentes e que mais conseguiram apoio foram direcionadas às obras que, para os detratores, representariam práticas perversas, como *zoofilia* e vulgarização e sexualização de crianças e figuras religiosas. Embora houvesse claramente também críticas as obras mais homoeróticas, creio importante percebermos que foram as obras mais “perversas” que foram usadas discursivamente para gerar a comoção pública.

¹¹ Aqui não considero pertinente julgarmos se o seu uso foi por parte de uma interpretação vulgar e conservadora, mas apenas apontar esse surgimento surpreendente.

Também importante ressaltar que ao empregar esse termo, não estarei tentando argumentar de forma implícita que foi apenas a partir da sua emergência nos estudos acadêmicos que começou-se a ver políticas minoritárias de reapropriação e inversão. Como discutirei posteriormente através da ideia do *camp*, essas políticas subversivas através da paródia de imagens originalmente ofensivas como maneira de tentar minar suas forças performativas de exclusão e violência tem feito parte das práticas gays e lésbicas muito antes da reapropriação do *queer* e da sua subsequente validação pela academia.

Como podemos ver nas discussões levantadas por James Green em seu livro *Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX* (1999), os homossexuais brasileiros já empregavam termos originalmente depreciativos para se referirem a si mesmos, como *bonecas*, *viados* e *bichas*. Esse último é curioso por assumir um percurso espelhar ao do *queer*, pois possivelmente teria surgido originalmente dentro da própria comunidade homossexual para posteriormente ser utilizado de maneira pejorativa. “Transmitido de um mundo colorido e semi-clandestino de homens e mulheres prostitutos para um universo mais amplo, ele retornou como instrumento de agressão, hostilidade e marginalidade” (GREEN, 1999, p.146), para posteriormente ser novamente reapropriado, como podemos ver no seu emprego, constantemente com um forte humor *camp*, no jornal gay *O Lampião da Esquina* (1978-1981). Na quinta edição do jornal, publicada em outubro de 1978, há a inauguração de uma coluna chamada *Bixórdia*, que viria a se tornar uma coluna fixa da publicação e onde havia textos mais irônicos e *camp*, com um vocabulário oriundo das gírias gays da época. No seu surgimento vê-se o seguinte texto como forma cômica de explicar esse nome e também como maneira de demonstrar o tom lúdico da coluna:

O QUE VEM A SER BIXÓRDIA?

Está no dicionário de Mestra Mambaba: BIXÓRDIA, s.f; em machês, palavra originária de bicha, s. i. (substantivo indefinido), somada a mixórdia, s.f., mistura, bagunça. Representação do que é livre, autopermitido. Tudo é sério, nada é triste. Paradoxo vivo (finíssimo, adorei) em que se misturam viados, bichas, perobos, tias, sobrinhas, primas, entendidos, gueis, transadores, mariconas, paneleiros, frescos, frutas e xibungos. Por ext.: Vale tudo, né queridinhas? (LAMPIÃO DA ESQUINA, 1978, p.12)

Ainda mais interessante o fato da própria coluna discutir essa possibilidade do emprego da palavra bicha de uma maneira não-pejorativa e da desconfiança que ela ainda pode gerar, deixando clara a conturbação provocada pelo seu uso, e sugerindo um concurso para criação de um coletivo para *bicha* como forma de enriquecer o vocábulo gay:

CONCURSO DA BIXÓRDIA: Muita gente ainda tem medo das palavras, de ser chamada de bicha, por exemplo. Pois bem: para provar que o que conta é a coca das pessoas e que a palavra, seja qual for, pode – e deve – ser encarada como coisa gozosa (!), curtível até. Bixórdia lança um concurso: qual o coletivo da palavra bicha? Já pensaram? Manada, rebanho ou vara não servem, pois já designam o coletivo de outras espécies. Então, imaginações à obra. Vamos inventar um coletivo de bicha, enriquecendo e resgatando o vocabulário guei. (LAMPPIÃO DA ESQUINA, 1978, p.12)

Ao demandar a participação da própria comunidade gay leitora do jornal através de um humor debochado e bastante *camp*, a equipe do Lampião da esquina demonstrava o interesse em não apenas argumentar que a palavra bicha deveria ser empregada de maneira lúdica dentro da própria cultura gay, mas que esse próprio grupo criasse novas palavras para si. Essa importância dada à criação e agência é perceptível quando se vê a repetição do discurso no número seguinte.

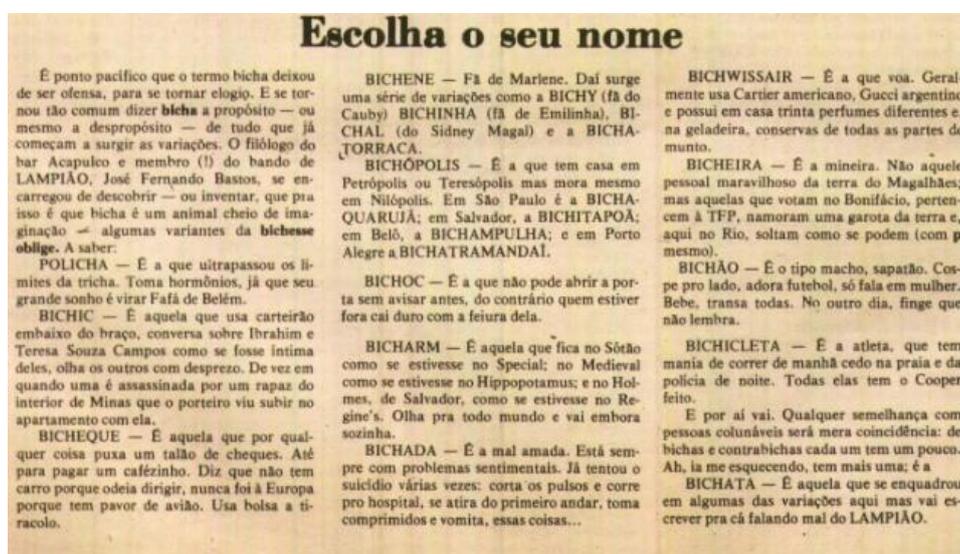


Imagem 2: Trecho da coluna Bixórdia da sexta edição do Lampião da Esquina

Embora através desse exemplo tenha tentado demonstrar que as bichas, as sapatões e as travas tropicais já eram *queer* antes da validação acadêmica do termo, mostrando que gestos de reapropriação já existiam por parte de grupos marginalizados, ainda assim, pelas questões aqui discutidas, optei por manter o termo *queer* na presente dissertação em detrimento de algum outro termo em português. Não apenas pela sua

abrangência e por sua ligação intrínseca a posturas, gestos e formas de vida que fujam à norma, mas também por defender que seu emprego pode produzir novas possibilidades discursivas para além do contexto norte-americano. Os saberes subalternos podem enriquecer sua discussão ao ampliar sua radicalidade para questões raciais e sociais. Sua utilização juntamente com o conceito do *camp* como ferramentas para analisar os filmes brasileiros é assim uma tentativa de compreender o que esse deslocamento geográfico poderia trazer de dobras e de novos saberes tanto para os filmes quanto para os conceitos aqui empregados.

Por fim, julgo que dentro do contexto de análise cinematográfica no qual se insere essa dissertação, o emprego do *queer* também traz importantes discussões à ideia de um *cinema queer*. Como brevemente discutido anteriormente, na presente dissertação não considero qualquer filme que traga uma temática LGBT como um filme *queer* dentro da contextualização do termo aqui empregada. Se, como também escrevi na primeira parte dessa Introdução, vejo esses filmes como “corpos estranhos” dentro da filmografia nacional contemporânea, é também por suas particularidades estéticas, não apenas narrativas ou por questões de representações. Como colocado por Helen Leung (2004, p.116), creio que os filmes aqui discutidos “não são queer apenas no sentido de explorarem práticas sexuais e gênero fora de uma heterossexualidade normativa”, mas por ativamente levarem essas transgressões para a própria forma do filme. Embora isso me aproxime em parte das ideias discutidas por Teresa De Lauretis em *Queer Texts, Bad Habits* (2011), especialmente no seu enfoque dado à importância do *queer* “invadir” a forma do filme e de romper com um naturalismo estético¹², também me distancio das suas ideias quando ela parece indicar um enquadramento muito rígido para sua ideia de uma obra *queer* e da sua suposta necessidade de sempre almejar ir contra a estrutura narrativa. O que os filmes aqui discutidos parecem indicar é a possibilidade não de uma recusa total dessa estrutura, mas de novas formas de jogar com ela, de criar suas “torções” e caminhos oblíquos a partir dela, daí também a importância do *camp* para discussão das obras, como discorrerei mais adiante. É através da ideia desse jogo com as regras e da constante criação de novas formas de vida empreendidas por esses

¹² “For the purposes of this discussion, I may provisionally call queer a text of fiction — be it literary or audiovisual — that not only works against narrativity, the generic pressure of all narrative toward closure and the fulfillment of meaning, but also pointedly disrupts the referentiality of language and the referentiality of images, what Pier Paolo Pasolini, speaking of cinema, called “the language of reality.” (LAURETIS, 2011, p.244)

filmes que me aproximo das ideias de Rosalind Galt e Karl Schoonover quando eles dizem que:

Cinema is always involved in world making, and queerness promises to knock off kilter conventional epistemologies. Thinking queerness together with cinema thus has a potential to reconfigure dominant modes of worlding. We use this term “worlding” to describe queer cinema’s ongoing process of constructing worlds, a process that is active, incomplete, and contestatory and that does not presuppose a settled cartography (...) We argue that queer cinema elaborates new accounts of the world, offering alternatives to embedded capitalist, national, hetero- and homonormative maps; revising the flows and politics of world cinema; and forging dissident scales of affiliation, affection, affect, and form. (GALT, SCHOONOVER; 2017, p.05)

Se seguirmos a indicação desses autores, chegamos na razão da conjunção aqui proposta dos principais dois conceitos empreendidos na dissertação: se o *queer* ajudaria num processo de construção de mundos e que ofereceria alternativas e outras cartografias possíveis, o *camp* me parece como uma importante ferramenta que pode ser empregada por esses sujeitos *queers* para essa ação de construção de mundos. Se o *camp* emerge a partir da ressignificação de obras hegemônicas, muitas vezes imbricadas em códigos heteronormativos e patriarcais, através de uma sensibilidade desviante que acabaria por fruir daquelas obras através desse deslocamento interpretativo; me parece sintomático sua ligação com muitas das ideias do *queer* aqui discutidas. Muitas das ideias do *camp* discutidas ao longo da dissertação trazem essa aproximação entre essa sensibilidade¹³ e algumas ideias discutidas pela teoria *queer*. Desde a ideia mais ampla da releitura e instabilidade de significados propiciada por essa sensibilidade e a aplicação do *queer* como uma proposta de crítica a identidades rígidas e imutáveis, até mesmo a aproximações mais particulares, como o interesse da teoria *queer* com a ideia do *masquerade* e da performatividade de gênero (BUTLER, 1990) e da própria ideia *camp*, inspirada no “teatro do mundo” barroco, da promoção do artifício e da teatralidade. Ligação essa debatida por autores como Moe Meyer (1994, p.5) ao

¹³ Embora muitas vezes empregue o *camp* como sensibilidade, por vezes também falarei de uma *estética camp*. Como veremos através da história do uso do termo, o *camp* inicialmente era algo atribuído a certo objeto ou obra por alguém que a lesse através de uma chave *camp*. Entretanto, com sua consequente popularização, ele também começou a ser empregado de maneira proposital, mantendo muitas das características que faziam o observador classificar obras não intencionalmente *camp* como tais. Sontag (1964) também assume a existência de um *camp ingênuo* (aquele que necessita ser considerado *camp* por um observador, aqui podemos pensar em filmes de Hollywood como *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962) e *Valley of the Dolls* (1967)) e o *camp intencional* (aquele que já é usado como uma escolha estética consciente por parte do autor, como podemos ver na obra cinematográfica de John Waters).

empregar a ideia de performatividade discutida por Butler¹⁴ como elemento que ajudaria a definir o *camp* como “práticas performativas e estratégicas usadas para estabelecer uma identidade queer”; Pamela Roberston (1993, p.57), para quem o “camp como uma atividade estrutural possui afinidades com discussões feministas de construção de gênero e performance” e ainda para Muñoz (1999, p.128), que afirma que “o emprego do estilo camp e de suas práticas é, no seu cerne, um gesto performativo”. Se pensarmos também na discussão de Daniel Williford sobre a possível definição de uma *estética queer* podemos ver, novamente, muitas aproximações possíveis entre a sensibilidade *camp* e seu emprego nas artes.

What I will call ‘queer aesthetics’ constructs an ethics of ambiguity and artificiality in order to de-privilege the representation of ‘things as they are’ and to instead suggest that all representation shows ‘things as they should be.’ Categories of art are, after all, categories of fiction, or artificial constructs that are not true. Queer aesthetics puts into play assumptions of the real and true in order to suggest possibilities for reimagining the social world. (WILLIFORD, 2009, p.2).

Há também na definição do autor uma forte ligação com a argumentação desenvolvida por Galt e Schoonover da possibilidade do cinema *queer* criar novas representações de mundo através do embaralhamento de códigos já estabelecidos, sejam esses de comportamento de gênero, sexualidade ou estética. A aposta da presente dissertação é da proficuidade de vermos o *camp* como uma dessas ferramentas possíveis para essa criação ou sugestão de outros caminhos possíveis empregado por esses sujeitos *queers*. É através dessa hipótese que acredito que a discussão desses filmes dentro de uma sensibilidade *camp* parece-me extremamente proveitosa para debatermos suas singularidades narrativas e estéticas dentro do panorama cinematográfico brasileiro contemporâneo.

Camp e a paródia queer

Embora seja um termo já bastante debatido, ainda acredito na potencialidade conceitual do *camp*. Creio que sua vitalidade e constante presença nos debates acerca da homocultura e de subjetividades *queers* nos mostram que essa discussão ainda possui fôlego; Por conseguinte, por estar atravessado por discursos, culturas e momentos

¹⁴ “Gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is an identity tenuously constituted in time – an identity instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding self” (BUTLER apud MEYER, 1994, p.4)

históricos plurais, o *camp* é um conceito fluido e que constantemente escapa das inúmeras tentativas de conceitua-lo em termos estritos e de forma clara e delimitada. Embora creia que esse necessidade de uma definição precisa possa correr o risco de causar um engessamento não desejável ao termo ao liga-lo apenas a certos traços culturais específicos, por necessidades argumentativas, julgo ainda assim ser crucial tentar traçar possíveis definições que creio serem importantes para a discussão que a dissertação pretende levantar.

Mas por que o *camp*? Embora eu pudesse empregar o termo *artifício* como algo mais amplo, que também abarcaria o *camp*, julgo que essa sensibilidade traz algumas particularidades que me parecem enriquecedoras se pensarmos as ideias e discussões suscitadas pelos filmes através dela. Embora muito do discutido ao longo da dissertação seja através de uma ideia mais ampla do *artifício*, como apontado Denilson Lopes (2017, p.167), “o real é uma palavra perigosa como o artifício. Há muitos realismos, como muitas estéticas do artifício”. A ideia do *camp* permite traçar certas linhas de conexão entre as obras aqui discutidas, especialmente através de seus usos marcantes de ironia, do deboche, da consciência da artificialidade representada e do emprego recorrente de elementos da cultura *pop* mesclados com referências a obras canônicas. A relação previamente discutida entre a artificialidade *camp* com alguns pontos caros à teoria queer também me parece fazer dessa sensibilidade um conceito propício às hipóteses levantadas pela presente dissertação. Claramente aqui não há uma distinção central entre o *camp* e a ideia do *artifício*, pois vejo o primeiro como uma possível forma específica do segundo, mas uma escolha que visa uma maior aproximação entre as obras.

A dificuldade de uma explanação acerca do sentido do *camp* já está presente em um dos livros que primeiro tentaram discutir sobre ele de maneira a tentar defini-lo. Em *The World in the Evening* (Christopher Isherwood, 1954), durante uma conversa entre o protagonista bissexual, Stephen, e um amigo homossexual, Charles, o segundo começa uma discussão acerca dessa sensibilidade, onde tenta explicar ao seu amigo o que esse termo significaria e também propõe uma divisão entre duas possíveis formas de *camp*: o Alto e o Baixo:

‘In any of your voyages au bout de la nuit, did you ever run across the word “camp”?’

‘I’ve heard people use it in bars. But I thought---’

‘You thought it meant a swishy little boy with peroxidized hair, dressed in a picture hat and a feather boa, pretending to be Marlene Dietrich? Yes, in queer circles they can call that camping, but it’s an utterly debased form---’

Charles' eyes shone delightedly. He seemed to be in the best of spirits now, and enjoying this exposition. 'What *I* mean by camp is something much more fundamental. You can call the other Low Camp, if you like; then what I'm talking about is High Camp. High Camp is the whole emotional basis of the Ballet, for example, and of course of Baroque art. You see, true High Camp always has an underling seriousness. You can't camp about something you don't take seriously. You're not making fun of it: you're making fun out of it. You're expressing what's basically serious to you in terms of fun and artifice and elegance. Baroque art is largely camp about religion. The Ballet is camp about love... Do you see at all what I'm getting at?' (...)

'I don't know if I have or not. It seems such an elastic expression.'

'Actually, it isn't at all. But I admit it's terribly hard to define. You have to meditate on it and feel it intuitively (...). Once you've done that, you'll find yourself wanting to use the word whenever you discuss aesthetics or philosophy or almost everything. I never can understand how critics manage to do without it' (ISHERWOOD, 1954, p.125-127)

Nesse breve diálogo expositivo, muitas das ideias ligadas ao *camp* são colocadas. Primeiramente, é curioso notar que o claro desprezo transmitido pelo personagem em relação ao que ele chama de Baixo Camp está ligado a uma condenação ao gay afeminado e afetado que o representaria em "*queer circles*". A divisão provocada pelo personagem nesse diálogo é uma tentativa de reforçar isso: embora garotinhos afetados de cabelos descoloridos possam produzir gestos e apresentações *camp*, eles estariam relegados ao Baixo Camp, versões degradadas [*debased*] e longe das expressões de arte erudita usadas pelo personagem como exemplos do que seria o Alto Camp.

Mesmo com essa questionável divisão a argumentação central desse personagem ainda faz-se extremamente vital para compreensão do *camp*. Ao afirmar que você não pode ser *camp* com coisas que você não leva a sério, pois o *camp* seria exatamente representar aquilo que é sério para você através do divertido, do artifício e da elegância. Definição que, paradoxalmente, não relegaria o garoto fazendo uma performance drag de Marlene Dietrich ao Baixo Camp, pois ela representaria exatamente essa sua definição: ao performar seu ídolo, aquele garoto não estava a ridicularizando ou "making fun of it", mas "making fun out of it". Essa auto-reflexividade do *camp* seria uma de suas principais características e a que a poderia ser usada como forma de separação de outro termo que, por vezes, aproxima-se do *camp*: o *kitsch*, como argumenta Andrew Ross (1989, p.145), seria um atributo presente no próprio objeto, enquanto o *camp* seria um processo subjetivo, uma *relação* entre o objeto e o

observador: um sujeito necessita interpretar algo como *camp*¹⁵. Para além disso, aquele que veria algo como *kitsch* se veria separado daquilo, enquanto o sujeito que lê uma obra como *camp* o faz por saber os códigos dessa sensibilidade e se veria inserido naquele contexto, em uma relação afetuosa com o objeto, diferentemente do desdém ou ironia distante suscitada pelo *kitsch*. Entretanto, como o *camp* estaria no olho daquele que o vê, não há aí uma separação total, pois esse sujeito também poderia apreciar objetos kitsch através da inversão propiciada pelo *camp*, os inserindo nessa categoria no processo.

É com o artigo publicado por Susan Sontag uma década após o lançamento do livro de Isherwood, *Notes on Camp* (1964), que o *camp* acaba por ganhar uma maior visibilidade no meio acadêmico anglo saxão ao sair de uma esfera estritamente gay. Embora seja um artigo posteriormente bastante criticado pelos estudiosos dos *Queer Studies*, muitos dos pontos levantados e discutidos pela autora tornaram-se definidores de como o *camp* seria visto e discutido a partir de então, especialmente ao classificá-lo como uma sensibilidade, uma forma de ver o mundo através da estética. Para Sontag, o *camp* é “uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do *camp*, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização.” (SONTAG, 1964, p.2). A autora vê no elogio da artificialidade e do exagero a sua definição mais forte e afirma que a “essência do *camp* é sua predileção pelo não-natural: pelo artifício e pelo exagero.” (SONTAG, 1964, p.1). Outro elemento bastante caro à sua argumentação é o emprego do *camp* como uma forma de produzir novos significados a partir de um mesmo significante através do artifício. Semelhante às ideias de Muñoz sobre a desidentificação, Sontag afirma que “a sensibilidade *camp* é uma sensibilidade interessada no duplo sentido no qual é possível entender algumas coisas. É (...) a diferença entre a coisa significando alguma coisa, qualquer coisa, e a coisa como puro artifício” (SONTAG, 1964, p.5). Portanto, é curioso que mesmo ao ver a sensibilidade *camp* como geradora de novas leituras a partir do mesmo objeto, a autora afirme que o *camp* seria apolítico, um dos pontos posteriormente mais criticados por autores que voltam ao seu texto. Para Moe Meyer, essa aparente contradição pode ser explicada ao vermos que, embora o texto defina as ferramentas que permitiriam ao

¹⁵ Isso aqui claramente se daria no *camp* involuntário. Como mencionado anteriormente, há obras que empregar conscientemente uma *estética camp*, muitas vezes marcada pelo exagero, artificialidade e ironia.

camp ser politicamente subversivo, ele também acaba por retirar de quadro os principais agentes que promoveriam essa subversão: os *queers*.

Segundo Meyer, é esse gesto, o de afirmar que “muito embora os homossexuais tenham sido sua vanguarda, o gosto *camp* é muito mais do que gosto homossexual” e “se os homossexuais não tivessem mais ou menos inventado o *camp*, outros teriam” (SONTAG, 1964, p. 12), que suscita as principais problemáticas do texto. Embora concorde com algumas das críticas de Meyer, também julgo importante haver esse afastamento do *camp* de uma sensibilidade estritamente homossexual, o que possibilita sua abertura à outras sensibilidades desviantes. Como apontado por Pamela Roberston (1993, p.57) e sua defesa da existência e do emprego de um *camp feminista*, essa ligação quando vista como única marcação cultural dessa sensibilidade “reifica tanto o *camp* quanto o gosto do homem gay”. Entretanto, correndo o risco de soar contraditório, também julgo que essa exclusão acaba por fazer o *camp* perder seu potencial crítico com a perda da sua ligação com sujeitos *queers*. Ao provocar uma ruptura do *camp* com a subjetividade gay, a autora o faz parecer como algo concebido por si só, recalcando as suas particularidades estilísticas e sensíveis de quaisquer ligações com subjetividades não-normativas. Quando Sontag afirma que “Percebe-se que se os homossexuais não tivessem mais ou menos inventado o Camp, outros teriam.”(1964, p.12), o *camp* aparece como algo decalcado de qualquer sujeito histórico ou grupo cultural, quase que gestado por si só, de maneira não pessoal e ahistórica. Essa sentença sugere que *camp* surgiria dessa forma e nessa nomenclatura não importa o quê ou quem. Assim, embora permita uma maior flexibilidade do *camp* para além de sua atribuição à uma sensibilidade do homem gay, a conclusão de Sontag parece também negar quaisquer possibilidades de atribuir muitas das suas características principais à sensibilidades desviantes, pois se o *camp* teria que ser inventado por qualquer um, não poderíamos discorrer sobre ele associado a sujeitos ou grupos determinados.

Se em seu artigo Sontag parece almejar desconectar essa sensibilidade de qualquer ligação estritamente gay, Moe Meyer segue o caminho oposto: deixando claro desde o início da introdução do livro *The politics and poetics of Camp* (1994) sua visão do *camp* como um gesto sempre político e estritamente *queer*. O autor discute o *camp* como uma “paródia *queer*”, pois através dele, pode-se desestabilizar o texto ao gerar múltiplas novas interpretações *queers* de códigos normativos, entendendo o texto também como a própria superfície do sujeito, pois o discurso da teatralidade e do artifício do *camp* argumenta que ele também é uma construção aberta a novas leituras e

reapropriações. Meyer cita então o trabalho de Thomas A. King sobre a condenação burguesa da ideia de uma identidade construída, performativa vista como uma característica negativa da aristocracia decadente e argumenta que “o *camp* sinaliza um desafio ontológico que desloca noções burguesas do Self como algo único, permanente e contínuo, enquanto as substitui por um conceito do Self como performativo, improvisado, descontínuo e processualmente constituído por atos repetitivos e estilizados” (MEYER, 1994, p.75).

Podemos então notar a importância de conceitos como criação, teatralidade, excesso e artifício para os efeitos desestabilizadores argumentados por Meyer, e também, para além disso, a importância e ligação do *camp* com subjetividades *queers*. Acredito, como argumentado por Meyer, que o *camp* nega as leituras predominantes de uma sociedade patriarcal e heteronormativa e, ao buscar novos caminhos possíveis acaba por buscar criar novas interpretações possíveis. “Se você não pode inventar o jogo, você certamente pode embaralhar as cartas” conclui Meyer (1994, p.20). Entretanto me distancio do argumento do autor quando esse afirma que essa paródia *queer* teria apenas funções críticas à uma ideologia dominante, sendo, portanto, sempre político *stricto sensu*. De tal maneira que sua principal análise é a candidatura da *drag queen* Joan Jett Blakk para a prefeitura de Chicago, e seus outros exemplos do uso do *camp* como entendido por ele seriam as performances manifestos realizadas pelos grupos militantes ACT UP e Queer Nation. Essa é marcadamente a posição do autor quando esse afirma que seu objetivo seria o de “reconceitualização do *camp* promovida por seus recentes usos políticos” (MEYER, 1994, p.7).

Não deixa de ser intrigante que como forma de tentar provocar essa reavaliação desse conceito através de um uso puramente político, Meyer acaba por constantemente ao longo do seu texto tentar afastar do *camp* quaisquer sentimentos ou características que poderiam ser consideradas como apolíticas ou reacionárias. Assim, ele descarta as ligações possível do *camp* com a cultura *pop* e critica uma visão que o colocaria como uma sensibilidade estética e contesta sua ligação com o trivial e o frívolo (MEYER, 1994, p.6). Entretanto, imagino se não seria justamente através dessa estetização promovida pelo *camp* que não poderíamos ver outras formas políticas possibilitadas por essa sensibilidade, uma que não excluiria o trivial e o frívolo, mas os empregariam de formas inesperadas e oblíquas: *queers*. Poderia a estetização promulgada pelo *camp* funcionar como uma forma de criação de novas formas de vida e de novos mundos que também funcionaria como um gesto político? Como forma de tentar desdobrar essas

questões, me volto nessa parte final da Introdução a discutir algumas das ideias desenvolvidas por José Esteban Muñoz e também da possibilidade de vermos o *camp* como uma construção estética de novas formas de vida.

The lie that tells the truth

As palavras de José Esteban Muñoz em seu livro *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics* ao expressar seu espanto sobre “as formas como as crianças *queers* navegam em uma esfera pública homofóbica que preferiria que eles não existissem. A sobrevivência dessas crianças (...) é nada além de espantoso” (Muñoz, 1999: 37) ainda ecoam fortemente. Escritas, originalmente, perguntando-se sobre a sociedade dos Estados Unidos, essas palavras trespassam a linha do equador, também nos assombrando: como as crianças *queers* encontram formas de sobreviver? E como essas táticas de sobrevivência afetam e criam novas e plurais subjetividades? As pressões do cotidiano, sentencia o autor, formam e moldam essas subjetividades desviantes, criando diferentes “respostas táticas. Muñoz sugere então algumas hipóteses e nomenclaturas para essas táticas, cunhando assim o seu conceito de “desidentificação”, conceito central do livro e que acredito trazer importantes contribuições para discussões sobre essas estéticas queer, estéticas desviantes.

Para o autor, o modo da desidentificação seria uma espécie de terceira via de lidar com a cultura dominante. Seria uma espécie de entrelugar: entre a recusa total e a aceitação total e sem mediação dessa cultura, como poderíamos ver em estratégias de certos grupos minoritários de assimilacionismo. A desidentificação, portanto, seria um jogo duplo de negação e aceitação, uma forma de empregar elementos dessa cultura através de uma subjetividade outra como uma forma de tentar mudar essa mesma cultura através de um uso subvertido de seus próprios elementos.

Disidentification is the third mode of dealing with dominant ideology, one that neither opts to assimilate within such a structure nor strictly opposes it; rather, disidentification is a strategy that works on and against dominant ideology. Instead of buckling under the pressures of dominant ideology (identification, assimilation) or attempting to break free of its inescapable sphere (counteridentification, assimilation), this “working on and against” is a strategy that tries to transform a cultural logic from within, always laboring to enact permanent structural change while at the same time valuing the importance of local or everyday struggles of resistance. (MUÑOZ, 1999. p.11)

Segundo Muñoz atos e apresentações de humor debochado e camp de performers como Vaginal Davis e Carmelita Tropicana podem ser visto como exemplos de estratégias de desidentificação. Não há negação total da cultura dominante, já que esses corpos desviantes, queer, foram formados e atravessados por ela, mas um emprego criativo e crítico dessa cultura de tal forma exagerada e parodiada que é empregado de maneira a tentar subverte-la e, talvez, vislumbrar outras possibilidades. Essa visão defendida pelo autor é extremamente cara às hipóteses levantadas na dissertação por apresentar um outro caminho para além de defesas binárias expressas pelas visões que defendem uma cultura *queer* totalmente divergente à sociedade ou aquelas que pregam o assimilacionismo a uma ideologia heteronormativa, exemplificados com a discussão constante sobre o casamento e o direito à adoção homoparental. O caminho que Muñoz nos mostra é um de muito mais tensionamento, de diálogos e dissensos constantes, pois ao embaralharmos os signos podemos nos apropriar e interpretá-los de maneiras diversas.

Gostaria de acrescentar o *camp* como uma possível estratégia de desidentificação, pois julgo que ele possibilita não apenas novas leituras de objetos culturais hegemônicos, mas também, através de sua estetização do mundo e da vida, o vislumbre de novas formas de vida e novas relações entre ética e estética. Ao falar sobre essa sensibilidade, Muñoz o descreve de maneira bastante semelhante a essas ideias:

Camp is a form of artificial respiration; it breathes new life into old situations. Camp is, then, more than a worldview; it is a strategic response to the breakdown of representation that occurs when a queer, ethnically marked, or other subject encounter his or her inability to fit within the majoritarian representational regime. It is a measured response to the forced evacuation from dominant culture that the minority subject experiences. (MUÑOZ, 1999, p.128)

Para Muñoz, portanto, o que essas subjetividades *queers* trazem à questão artística são as respostas táticas empreendidas e também pela resignificação de produtos culturais por uma óptica *queer*. Ideias que aproximam-se das discussões empreendidas por Foucault sobre a possibilidade da criação da vida como obra de arte e também do “discurso reverso” como exposto em *A história da sexualidade*. Embora Michel Foucault já houvesse falecido quando houve a reapropriação do termo pela militância, suas ideias e discussões acerca da homossexualidade e também sua preocupação com a questão da construção estética de si muito se assemelham com os escritos da teoria

queer, sendo também uma grande referência a esse nascente campo de estudos. Ao ressaltar a ideia do caráter construído, não-natural, da ideia do homossexual, Foucault argumenta que esse próprio caráter artificial poderia posicionar esses sujeitos desviantes de maneira tal que eles também poderiam criar novas possibilidades de vida e relações. Podemos ver essa leitura quando Foucault questiona "Quais relações podem ser estabelecidas, inventadas, multiplicadas, moduladas através da homossexualidade?" (Foucault, 1981, p.38), ou ainda ao propor a possibilidade de linhas de fuga provenientes justamente da relação oblíqua, *queer*, que esses corpos têm com o mundo social.

A questão da cultura gay – que não compreende somente os romances escritos por pederastas sobre pederastia -, isso não tem muito interesse, mas uma cultura no sentido amplo, uma cultura que inventa modalidades de relações, modos de vida, tipos de valores, formas de troca entre indivíduos que se torna realmente novas. [...] É preciso reverter um pouco as coisas, e, mais do que dizer o que se disse em um certo momento: "Tentemos reintroduzir a homossexualidade na normalidade geral das relações sociais", digamos o contrário: "De forma alguma! Deixemos que ela escape na medida do possível ao tipo de relações que nos é proposto em nossa sociedade, e tentemos criar no espaço vazio em que estamos novas possibilidades de relação" (Foucault, 2012, p.119)

Como se pode ver, é muito caro para Foucault a ideia de criar novas possíveis formas de vida através dessas agências minoritárias. Para tal, seriam necessárias novas estéticas de existência como forma de tentar criar possíveis novas formas de relações, novas comunidades possíveis. Assim, a arte e a estética entram como elementos-chaves dentro desse pensamento, não apenas dentro de um contexto de obras artísticas concretas, mas também da vida como obra de arte. "Resistir não é apenas uma negação, mas um processo criativo" (HALPERIN, 1995, p.60). Creio, portanto, que os filmes analisados na dissertação almejam buscar essas novas possibilidades estéticas e de representar possíveis novas formas de relações e éticas através de estratégias táticas diversas, onde pretendo debruçar-me sob o *camp*.

A presente dissertação levanta como hipótese a leitura do *camp* como estratégia crítica, porém ainda assim criativa e proponente de novas possíveis formas de vida dentro do corpus discutido. Aqui almejo discorrer mais exaustivamente sob essa possibilidade criadora do *camp*, de dar formas possíveis a subjetividades minoritárias. É bastante forte essa possibilidade ao lermos o delicado relato de um homem gay sobre sua ida a uma apresentação de Judy Garland, atriz Hollywoodiana alçada à categoria das grandes divas do *camp*. Em uma época onde assumir-se ainda era um contrato de

exclusão social quase total, quando não gerava violências físicas ou verbais, os homossexuais e as lésbicas dependiam de códigos internos como forma de sinalizar um para outro o pertencimento àqueles grupos marginalizados, um desses códigos era o *camp*.

I shall never forget walking into the Montfort Hall. Our seats were very near the front and we had to walk all the way down the centre gangway of a hall already crowded. I should think every queen¹⁶ in the east Midlands catchment area had made it . . . everyone had put on their Sunday best, had hair cuts and bought new ties. **There was an exuberance, a liveliness, a community of feeling** which was quite new to me and probably quite rare anyway then. It was as if the fact that we had gathered to see **Garland gave us permission to be gay in public for once.** (DYER, 1986, p.140. Grifo meu)

Nesse relato, podemos ver como esse homem revela como se sentia em um lugar seguro e acolhido durante aquela apresentação: uma comunidade do sentir, como ele coloca tão bem. Assim, naquele espaço predominantemente *camp*, ele afirma que ele e todos os outros homossexuais da platéia podiam ser “gays em público”, o que também ilustra claramente o argumento de Michael Warner sobre a vergonha como um causador de uma nova forma de sociabilidade. “A cena queer, é um verdadeiro *salons des refuses*, onde as pessoas mais heterogêneas criam uma grande intimidade através de sua experiência em comum de serem desprezadas e rejeitadas em um mundo de normas que agora eles reconhecem como um falso moralismo” (WARNER, 1999, p.36) Através da sua exclusão e vergonha, os sujeitos queers poderiam formar novas redes de afeto, novas comunidades à margem.

Portanto, se investirmos na ideia foucaultiana que uma das principais forças da homossexualidade seria esse processo criativo e o de “formação de novas alianças e a união de linhas de forças previamente não imaginadas” (FOUCAULT, 1997, p.136), o *camp* pode ser visto como possibilidade estética dessas novas alianças. Podemos ver de maneira concreta como sua utilização em um período de maior repressão dava-se como maneira não apenas de ressignificar, como a desidentificação de Muñoz, mas também a de propiciar uma conexão entre aqueles que o entendiam, seus *connoisseur*¹⁷. A hipótese aqui discutida é que o *camp* cria novas relações entre os queers e uma ampla

¹⁶ Queen é uma expressão afetuosa para designar gays, geralmente significando gays mais afetados.

¹⁷ Expressão utilizada por Sontag em seu *Notes on Camp*. Aqui também creio que podemos ver uma curiosa conexão com o temo brasileiro empregado majoritariamente na década de 80 e 90 do *entendido* como código para *homossexual*.

gama de representações culturais, da linguagem¹⁸ a objetos artísticos, e que através dessas novas leituras possibilita formação dessas novas alianças, dessas comunidades do sentir, como escrito pelo fã de Judy Garland. Para Foucault (1997, p.138), uma forma de vida “pode resultar em relações intensas e que não se assemelham àquelas institucionalizadas. (...) Ser “gay” (...) não é identificar-se com os traços psicológicos do homossexual, mas tentar definir e desenvolver uma forma de vida”

Mesmo que em intervalos curtos que possibilitem essa criação, tão efêmeros quanto um show de uma diva do cinema, vemos que esses breves rasgões no tecido da ordem social podem propiciar vislumbres dessas novas formas de vida. Possíveis, mesmo que efêmeras. Portanto, como colocado por Jack Halberstam, aqui emprego a ideia de uma “forma de vida queer como práticas subculturais, métodos alternativos de aliança (...) e formas de representação dedicadas a capturar essas formas de ser deliberadamente excêntricas” (HALBERSTAM, 2005, p.1). Portanto, vejo o *camp* como uma dessas ferramentas que propicia novas relações e alianças. Quando Muñoz se indaga sobre a sobrevivência da criança *queer* e a partir disso discute sobre o processo de desidentificação, vemos que ele argumenta que esses processos propiciam novas formas desses sujeitos se expressarem e também de compartilharem essas ressignificações. O *camp*, portanto, permitiria vislumbres de novas formas de vida *queer*. A leitura comparativa aqui efetuada entre os filmes e obras literárias comumente associadas ao *queer* (com exceção do primeiro romance discutido) também busca mostrar outras referências de como os personagens dessas obras empregam a estetização propiciada pela sensibilidade *camp* como forma de tentar embaralhar e sobreviver à opressão, seja hetero ou homonormativa, que os cercam.

Importante ressaltar, entretanto, que embora palavras como *aliança*, *criação* e *formas de vida* pareçam indicar apenas sentimentos nobres e afetos positivos como *orgulho*, *amizade* e *felicidade*, creio que a importância do *queer* é justamente não permitir o apagamento de sentimentos considerados negativos, como *passividade*, *melancolia* e *cinismo*, ideia também central na discussão empreendida a partir dos filmes discutidos na dissertação. Não busco aqui separar o *camp* de conceitos menos nobres, como Moe Meyer. Embora o discurso de novas formas de vida possa deixar transparecer uma ideia da promulgação de sentimentos positivos, através do seu

¹⁸ Aqui poderia, por exemplo, citar o Pajubá, um conjunto de gírias empregadas tanto pela população LGBT quanto por praticantes de religiões afro-brasileiras, embora com palavras e significados específicos a cada um desses grupos.

vocabulário e também da sua “domesticação” neoliberal através da ideia de *lifestyle*, a presença de sentimentos e afetos negativos é salutar a essas formas de vida, como discutido por Lee Ederman (2004), Jack Halberstam (2011) e Heather Love (2007). “Não se trata de uma ideia de uma grande fusão comunal”, alerta Foucault (1997, p.138). Todas as obras aqui discutidas trazem protagonistas *queers* que não se encaixariam na ideia de uma boa representação dentro de uma política militante progressista: dândis classicistas e alienados, bichas melancólicas e transexuais assassinas povoam as páginas da presente dissertação, nesse grande “salon des refuses” *queer*.

A estrutura da presente dissertação trará cada capítulo discorrendo sobre questões conceituais suscitadas pelos filmes neles analisados. Embora corra o risco dessa organização causar a impressão de que cada filme só se encaixaria na discussão teórica daquele capítulo, não é essa a realidade. Creio que todos eles podem ser lidos através de ideias, hipóteses e conceitos levantados pela dissertação, mesmo que aqui estejam sendo utilizados como aporte teórico para análise de um filme específico. O fato é que, mesmo com traços em comum, como já venho tentando esboçar e que se tornarão mais claros ao longo da dissertação, cada filme suscita suas próprias ideias, leituras, teorias e hipóteses. Portanto adotei essa metodologia para evitar o risco de acabar aplainando toda a pluralidade dos filmes dentro de um quadro de ligações rígidas e esquemáticas. Embora argumente que há elementos ligados ao *camp* dentro de todos os filmes, cada um organiza e emprega esses elementos de forma diversa. Aqui, não emprego o *camp* como característica unitária que defina os filmes do corpus, mas apenas como estratégia metodológica de tentar discorrer sobre suas ressonâncias e também particularidades.

A partir dessa escolha, o primeiro capítulo da dissertação continua a discussão sobre a possibilidade do *camp* como uma estetização do mundo em uma busca por vislumbres de novas formas de vida possíveis. Para tal, discorro sobre as ideias de Jacques Rancière sobre a partilha do sensível como forma de tentar discutir o *camp* inserido em um campo mais amplo da discussão estética através das ideias do autor da possibilidade da estetização do mundo através dessa *partilha do sensível*. O capítulo se debruça sobre o filme *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002) focado em duas sequências específicas da obra, onde a personagem se apresenta em uma performance. Nesse momento, o filme, majoritariamente calcada em uma estética realista, abraça o artifício e a ornamentação. Aqui podemos ver o uso do *camp* e do artifício como agentes que

podem romper a realidade e o realismo de forma dupla: tanto por parte do personagem quanto da própria estética fílmica.

Já o segundo se volta a uma discussão da imbricação entre o *camp* e o dandismo através de Oscar Wilde, a ideia de performance e do filme *A Seita* (André Antônio, 2015). Há, então, um traçado histórico que liga o *camp* ao corpo aristocrático e a visão crítica burguesa da apatia e passividade aristocrática como decadente e degradada. O dândi surge assim como uma resposta dentro da própria burguesia a essa condenação da performance e da ideia de um self imutável e bem-delineado. Vendo Wilde como aquele que assume a posição de dândi de maneira consciente como práxis de suas ideias da vida como obra de arte, discorro sobre como o dandismo propicia uma leitura do *camp* que o torna mais amplo do que uma restrita subjetividade ligada aos homossexuais de países de língua inglesa.

No terceiro capítulo me volto a ligação dessa sensibilidade com a superfície da imagem, do belo e da ornamentação. Tomando como ideia de partida os argumentos de Rosalind Galt acerca da potência de uma estética *pretty*, marcada por imagens “coloridas, compostas cuidadosamente, equilibradas, texturizadas ricamente ou ornamentais” (GALT, 2015, p.45). Nele também pretendo discorrer sobre a ideia da melancolia através de dois pontos centrais: sua ligação com a história e subjetividade *queer* e a possibilidade de conjugar essa melancolia com essa ideia da ornamentação, da imagem *encantadora*. Aqui o filme a ser discutido é *Doce Amianto* (Guto Parente; Uirá dos Reis, 2013), filme que assume a afetação como principal marcador estético. “Como se disse: nada é natural mesmo; tudo é pose” (LOPES, 2016, p.153). Há, portanto, uma continuação direta em relação a discussão sobre dandismo e performance como discutidos no capítulo anterior e também da possibilidade do *camp* como ferramenta *queer* para criar novas possibilidades de vida, uma ferramenta de resistir a viver uma vida comum. Continuo também, como no capítulo predecessor, a discutir como esses afetos negativos podem trazer importantes contribuições quando lidos conjuntamente com o *camp* e o *queer*.

No quarto capítulo, *Leona Assassina Vingativa 4 – Atracão em Paris* ((André Antônio, Paulo Colucci 2017) suscita questões sobre um dos principais elementos do *camp*, o deboche. Quando Sontag (1964, p.10) afirma que “a questão fundamental do *Camp* é destronar o sério”, estabelece sua ligação vital com o deboche e a ironia. Aqui, almejo discorrer sobre a possibilidade de ligação dessa sensibilidade com outras características culturais latino-americanas através da chave do deboche. Discorro como

há uma afinidade entre essa “questão fundamental” do *camp* e expressões diversas como o *rasquachismo* (TAYLOR, 2013), o *choteo* (MUÑOZ, 1999), a malandragem e a astúcia (SANTIAGO, 2004). Nessas aproximações, pretendo discorrer sobre a aproximação da sensibilidade *camp* com outras expressões fora do universo anglo-saxão e então pensar sobre a possibilidade da sua discussão dentro do contexto dessas obras produzidas nesses países. Para além dessa problemática, o capítulo também discorre sobre a presença do deboche *camp* dentro da cinematografia nacional independente que, como argumentei na introdução, preza pela seriedade e pela clara mensagem política. O que os filmes do corpus parecem dizer de maneira debochada é quase uma cruel inversão dessa estética, onde “uma voz tenta nos sussurrar uma verdade surpreendente: nada é mais fútil do que nossos esforços para tornar tudo sério, útil, racional; nada mais sério do que o fútil...” (BOLLON, 1997, p.14).

01. O *camp* como criação estética de novas formas de vida

Madame Bovary, c'est moi.
Flaubert

Quando a doutora me deu alta, se acendeu uma luz em meu corpo, se encheu de liberdade e, como um impulso de sanção supraterrânea, o conselho que hoje nos dita Gloria Trevi se fez realidade. Soltei meu cabelo, me vesti de rainha, coloquei saltos, me pintei e era linda, caminhei até a porta, senti me gritarem, mas os seus cadeados já não podiam me parar e olhei a noite que já não era escura, era de lantejolas!
Hija de Perra

Nesse capítulo, gostaria de me deter na ideia do *camp* como uma possível ferramenta da construção de novas formas de vida através do filme *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002). Assim, discorrerei sobre como podemos ver representado nas artes, especialmente na audiovisual, as potências criadoras do *camp* e ver o seu emprego como uma possível tática *queer* de “embaralhar as cartas” da cultura hegemônica em uma forma de desidentificação (MUÑOZ, 1999). Também almejo provocar uma interseção entre os estudos do *camp* e cultura *queer* com as ideias discutidas por Jacques Rancière, especialmente no que toca o regime estético da arte e suas visões acerca da política, do dissenso e da partilha do sensível. Faço essa escolha por acreditar que existam fortes ressonâncias entre os apontamentos sobre estética desse autor e as hipóteses aqui debatidas sobre o *camp*.

Ao provocar esse deslocamento, busca ferramentas teóricas para discutir algo que não encontro na argumentação de Foucault sobre essas novas formas de vida e da resistência homossexual como processo criativo. Mais preocupado com a questão de movimentos de liberação, julgo que as discussões suscitadas por Foucault não discorrem sobre como esse processo criativo poderia dar-se na estética de objetos artísticos. Essas *linhas de força* marginalizadas poderiam criar novas formas estéticas? Se, como afirma Muñoz (2009, p.1), “podemos vislumbrar constantemente os mundos propostos e prometidos pelos queers no reino da estética”, creio que a argumentação desenvolvida por Rancière acerca do regime estético da arte pode enriquecer a argumentação do *camp*, de maneira particular, e de uma (possível) estética *queer*, de maneira mais ampla. Embora o autor não use da teoria *queer* em seus textos, e não seja

uma aproximação comum, julgo que muitos dos pontos discutidos por ele trazem interessantes paralelos com algumas das questões levantadas na introdução. A possibilidade de formação desse “casal estranho”, embora bastante particular, também foi notada por Samuel A. Chambers e Michael O’Rourke, que organizaram o dossiê *Jacques Rancière on the Shores of Queer Theory* (2009). Ao discutirem as proximidades da discussão estética como empreendida pelo filósofo, os autores trazem como possível ponto de encontro de suas ideias com a teoria *queer* algo que aproxima-se de maneira bastante curiosa com algumas das hipóteses da dissertação expostas anteriormente. Para eles (2009, p. 6), “a habilidade dos sujeitos imaginarem novas formas de vida – o que Rancière chama de suas “capacidades estéticas” na “revolução estética” – abre um intervalo para uma excessiva e incomensurável política estética *queer*”. Se pensarmos em uma dos conceitos centrais da obra do autor, a “partilha do sensível”, também podemos pensar como há uma forte ligação com as ideias aqui discutidas por essa partilha demandar um desvio, uma nova possibilidade de apreciação estética. É a partir dessas chaves centrais que almejo discorrer como essas argumentações do autor podem trazer interessantes pontos de fricção com a sensibilidade *camp* como aqui entendida.

Como forma de ponte entre esses dois campos conceituais distintos e também de tentar estender a ideia de *camp* a outros campos não diretamente ligados a ele, buscarei utilizar outra obra artística, bastante cara à Rancière: o romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Embora seja um diálogo aparentemente bastante turbulento e gerador de leituras anacrônicas, creio que esse tensionamento pode provocar profícuos deslocamentos e novas possibilidades de leitura. Como defendido por Denilson Lopes em *Nós, os mortos* (1999, p.115) sobre a análise de alguns romances brasileiros sob o signo do Barroco, creio que fazer uma leitura do livro através da chave do *camp* e do artifício, não o torna a-histórico, mas faz desse estilo “um imaginário que pode fazer parte de uma história da arte por linhas mestras”. Ao ver indissociáveis ligações entre o *camp* e o artifício, creio que sua discussão dentro de uma leitura que liga esses elementos à criação de novas formas de vida ganha força e possibilita ricas ligações com *Madame Satã* e as hipóteses levantadas no presente capítulo.

As formas de vida aqui discutidas não se tratam de projetos revolucionários ou de discussão de possíveis utopias comunitárias, mas de pequenos gestos efêmeros, como as apresentações de *Madame Satã* e as formas de escapismo de *Madame Bovary*. O que almejo discutir no presente capítulo é como essas duas obras permitem discutir como o

emprego do artifício pode possibilitar pequenos rasgões na ordem social que silencia corpos desviantes. Tentando assim demonstrar o potencial do *camp* de criar novos vislumbres de formas de vida e discorrer como isso pode ser representado esteticamente.

Seria Rancière *camp*?

Ao discutir a arte contemporânea e a sua ambígua e fraturada relação com a política, Rancière tece então a ideia da *partilha do sensível* como uma das principais forças estética-política artística. Na sua definição de política, o autor argumenta pontos bastante semelhantes aos vistos anteriormente, especialmente em Muñoz, da supremacia de certos objetos culturais e formas estéticas como importantes marcadores da política de uma determinada sociedade. Assim, ele afirma que “política, de fato, não é o exercício do poder, ou a luta pelo poder. É a configuração de um espaço específico, a partilha de uma esfera particular de experiência, de objetos colocados como comuns e originários de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e argumentar a respeito deles” (RANCIÈRE, 2010, p.20). Assim, cabe a esses “sujeitos reconhecidos como capazes” não apenas designar essa esfera comum de objetos, mas também definir os que não seriam capazes de partilhar objetos outros e desconsiderar seus discursos. Para Rancière, então a política adviria quando esses “outros” têm a capacidade de marcar suas presenças e assim provocar redistribuições no sensível, denominado por ele como partilha do sensível:

Se colocar como habitantes de um espaço comum e para demonstrar que sim, suas bocas emitem uma palavra que enuncia algo do comum e não apenas uma voz que sinaliza a dor. Essa distribuição e essa redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra constituem o que chamo de partilha do sensível. A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos (RANCIÈRE, 2010, p.21)

Como argumentado The transformative process takes place not outside reality, but in the interplay or generative friction between reality and mimesis: “it is in the moments when the real world wavers and seems to reel into mere appearance, more than in the slow accumulation of day-to-day experiences, that it becomes possible to

form a judgement about the world” (Nights of Labor 19). These moments of slippage produce the possibility for continual catharsis and continual play.

Richard Dyer afirma que “O que o *camp* permite é a desmistificação da imagem e representação do mundo da arte e mídia. Nós somos educados e encorajados a sermos extremamente solenes na presença da Arte; e somos tentados pelos filmes e pela televisão a tomarmos os mundos que eles representam como se fossem reais” e que o *camp*, “por chamar atenção para os artifícios usados pelos autores, nos lembra constantemente que o que estamos vendo é apenas uma visão subjetiva da vida” (DYER, 2002, p.60). Assim, o *camp* não apenas desestabiliza o que é considerado canônico, mas também possibilita de novas leituras de códigos através da paródia e artificialidade por uma subjetividade *queer*. Se pensarmos que para Rancière (1989, p. 19) “são nos momentos que o mundo real vacila e parece se transformar em mera aparência (...) que é possível formar-se um julgamento sobre o mundo”, já podemos perceber outra aproximação de suas ideias sobre estética, arte e política que se aproximam do constante jogo promovido pelo *camp* entre o real e o artifício. Portanto, essa sensibilidade funcionaria como uma forma de provocar essa redistribuição dos lugares e identidades escrito por Rancière através da exaltação do jogo entre artifício e o real. O *camp* almeja teatralizar e estetizar a própria vida, em uma constante luta para apagar as fronteiras que separam arte e vida, ética e estética. Não surpreendentemente a ideia de brincar/jogar [jouer], aqui tão cara à discussão empreendida sobre o *camp*, é recorrente em sua obra.

Ora, essa tentativa de estetização da vida, ou de uma não-separação clara entre arte e vida é ponto chave para uma arte política segundo os argumentos de Rancière, a “implicação da arte na constituição das formas de vida comum.” (RANCIÈRE, 2000, p.22). Para construir sua argumentação, Rancière volta a Schiller e suas *Cartas sobre a educação estética do homem* e tira daí dois conceitos como tentativa de discutir a arte contemporânea que, julgo, aproximarem-se do *camp*: o “livre jogo” e a “livre aparência”. Para o autor, esses conceitos, ao suspender a “supremacia da forma sobre a matéria”, no caso da livre aparência, e “da atividade sobre a passividade”, no caso do livre jogo, “se apresenta, então, como o princípio de uma revolução da própria existência sensível e não somente das formas do Estado.” (RANCIÈRE, 2000, p.27). Portanto, eles são, para Rancière, componentes vitais do que ele denomina regime estético da arte, definido por ele como “primeiramente a ruína do sistema da representação que definia, por meio dos gêneros, as situações e as formas de expressão

que convinham ao rebaixamento ou à elevação do sujeito. O regime estético das artes desfaz essa correlação entre sujeito e modo de representação.” (RANCIÈRE, 2000a, p.48). Esses momentos em que “o mundo real vacila” através dessa estetização que o faria parecer “mera aparência” propiciariam, portanto, um movimento duplo: não apenas a entrada de assuntos do cotidiano na literatura, como no realismo e naturalismo, mas também da possibilidade de enfraquecer as fronteiras entre arte e vida através da estetização da vida cotidiana, como explicitado pelo autor ao escrever sobre Madame Bovary:

The blurring of borders and the leveling of differences that define his new artistic power also define new possibilities of life for anybody. Among the new possibilities available to anybody, there is the possibility of “fusing art and life.” Flaubert can make art out of the life of a farmer’s daughter to the extent that the farmer’s daughter can make art other life and life out of his art. (RANCIÈRE, 2008, p.238)

Ao considerar os pontos discutidos por Rancière e intersecciona-los com o *camp*, julgo que essa sensibilidade encontra nas ideias do autor fortes ferramentas conceituais para reafirmar sua potência dentro de um regime estético da arte ao provocar rupturas nas pretensas divisões claras que delimitariam em esferas distintas arte e vida, permitindo assim novas e instigantes configurações entre o receptor e as obras, que as pode recriar a partir de subjetividades plurais. Não através da visão política como defendida por Meyer: apenas através de militância direta, mas sim através de sua própria força de estetização, do jogo entre o real e o artifício. Defendo então que o *camp* permite vislumbrar a criação de novas estéticas e formas de vida, para além das fornecidas por uma sociedade heteronormativa.

Madame Bovary, Madame Satã: trazendo a arte para a vida

Onde Sontag vê na ode à estetização e artificialidade promovida pelo *camp* o seu elemento crucial e que o “condenaria” a ser apolítico, visto pelas ideias discutidas por Rancière essa proposição toma caminhos muito mais ricos do essa definição linear que exposta pela autora. Para o filósofo, não há contradição entre as ideias, aparentemente antagônicas, da “arte pela arte” e da arte política. Pois, “no regime estético da arte, a arte é arte na medida em que é algo além de arte. É sempre “estetizada”, o que quer dizer que é sempre colocada como uma “forma de vida” (RANCIÈRE, 2002, p.6). Kelly Comfort, ao discutir o esteticismo e a ideia da “arte pela arte” aproxima-se dessa visão

ao argumentar que o fato do esteticismo se negar a ser uma representação mimética da realidade, sem obrigações com questões morais, políticas e utilitárias, acaba por agir como elemento subversivo através dessa mesma negação. A “arte pela arte” renega a realidade concreta de onde ela mesmo é produzida, funcionando assim como crítica imanente aos preceitos morais, sociais, éticos e estéticos que regem essa sociedade negada e acabando assim funcionando como busca de novas formas artísticas/estéticas e novas formas de vida. (COMFORT, 2011).

Madame Bovary também constantemente parece não satisfeita com a vida que leva. Não apenas por questões estéticas, mas também de ordem prática e concreta. Como uma mulher vivendo no século XIX, Bovary não tem suas demandas escutadas e, como vemos ao longo da novela, suas inquietações e anseios eram vistos, e também descritos pelo autor, em comparação com distúrbios psíquicos intimamente associados ao feminino na história da psiquiatria, como a histeria. Bovary, portanto, mesmo em sua condição de mulher burguesa, não tem acesso a meios de mobilidade perante àquilo que lhe é destinado e esperado. Madame Bovary, a personagem, pode ser vista como *queer* na medida em que tenta romper com seu *status quo*: ela não se contenta com sua vida ordinária de mulher burguesa e busca estetizá-la e subvertê-la de formas diversas. Nas passagens que descrevem os pensamentos da personagem, essa indignação contida aparece repetidas vezes, como podemos ver nos trechos que descrevem sua paixão por Léon, com quem não chega a concretizar o adultério até muito mais tarde e, posteriormente, no seu diálogo com o mesmo, quando os dois já mantêm uma relação:

Os burgueses admiravam sua economia, os clientes a delicadeza, os pobres a caridade.

Ela, porém, vivia cheia de ambições, de raivas e de ódios. Aquele vestido de linhas sóbrias encobria um coração perturbado, de cuja tormenta interior os lábios pudicos não falavam (...).

A mediocridade doméstica levava-a a fantasias luxuriosas; a calma matrimonial, a desejos adúlteros (...). Surpreendia-se às vezes com seus próprios pensamentos; seria preciso continuar a sorrir, repetir para si mesma que era feliz, fingir que o era, fazer que ele [seu marido] acreditasse? (FLAUBERT, 1998, p.113-114)

- Então pretende ficar? – perguntou ele [Léon]

- Sim – disse ela [Bovary] -, embora ache que não deva. É errado a gente acostumar-se com prazeres impossíveis, quando tem ao redor mil exigências.

- Oh! Imagino...

- **Não, porque o senhor não é mulher.** (FLAUBERT, 1998, p.240; Grifo meu)

Percebemos assim que a personagem vive um jogo ambíguo de aparência e máscara. Embora seja admirada pelos outros habitantes da cidade em que vive, Bovary não se sente realizada por uma vida na época considerada ideal para qualquer mulher e que causa essa admiração. Também é notável a consciência da personagem da performatividade de seus atos e construção constante da sua própria imagem, como podemos ver na sua indagação final: será que seria necessário fingir que era feliz para que seu marido acreditasse? Esse jogo de atuação e teatralidade em detrimento de um *Self* delimitado e estável, elementos fundamentais ao *camp*, aparece também quando ela se olha no espelho e interpreta para si mesmo gestos de uma mulher submissa, encantando-se com sua própria performance:

O que a retina era a preguiça, o medo e até mesmo o pudor.. Acreditava que o repelira demais, que já não haveria oportunidade, que tudo estava perdido. Além disso, o orgulho e a alegria de dizer a si mesma “sou virtuosa”, **olhando-se ao espelho em poses resignadas**, consolava-a um pouco do sacrifício que estava fazendo. (FLAUBERT, 1998, p.114; grifo meu)

Podemos ver, portanto, que Emma Bovary é uma personagem consciente não apenas de sua condição de submissão e da sua impossibilidade de fala, mas também da artificialidade de seus gestos, poses e ações como uma construção artificial e constante da imagem que gostaria de passar. Ela constrói sua exterioridade mesmo que em dissonância com sua subjetividade, como sumarizado na sentença do vestido de linhas sóbrias que encobrem um coração perturbado. Emma não busca romper com sua situação a partir do que Muñoz definiu como contra-identificação, ela não tenta escapar dessa esfera de opressão ao negá-la completamente, mas busca mudá-la a partir da estética, estetizar sua vida a partir dos elementos presentes na ideologia dominante, criar sua própria forma de vida a partir desses elementos. Vemos essa tentativa de valorização da estética em detrimento ao conteúdo até na sua infância, quando era interna do convento, trocando o sermão, o conteúdo das missas pela atenção à ornamentação. Para Bovary, até mesmo a religião só lhe interessa na medida de seu valor estético e das sensações e emoções que lhe trazem:

Vivendo assim, sem jamais sair da atmosfera morna das aulas e entre aquelas mulheres de hábitos brancos e chapéus encimados por cruces, entregou-se facilmente ao langor místico que se evola dos perfumes do altar, do frescor dos repositórios de água-benta e do brilho dos círios. Em lugar de acompanhar a missa, ela olhava no livro as vinhetas piedosas impressas em azul, amando o cordeiro de Deus, o sagrado coração transpassado de flechas agudas ou o pobre Jesus que caía ao carregar a cruz. (FLAUBERT, 1998, p.42)

Portanto, embora não possamos discutir a presença do *camp* no livro, as estratégias e artimanhas empregadas pela protagonista assemelham-se ao que Muñoz denominou desidentificação, aproximando-se do *camp* então como uma forma de subversão a partir de uma ambígua relação com a cultura patriarcal que a oprime. Bovary busca modificar sua vida através da estética, alcançada por ela através do consumo, elemento que acabará levando-a ao seu trágico suicídio após ficar completamente enredada em débitos que não pode pagar. Após não concretizar o adultério com Léon pela primeira vez, ela se “parabeniza” por sua disciplina de boa esposa burguesa comprando belos ornamentos.

Uma mulher que se impusera sacrifícios tão grandes bem merecia satisfazer algumas fantasias. Comprou um oratório gótico, gastou em um mês catorze francos de esmalte para unhas; escreveu a Rouen, mandando buscar um vestido de casemira azul; comprou de Lheureuz a mais bela das echarpes, para usá-la amarrada à cintura por cima do penhoar; e com as **persianas cerradas**, um livro na mão, ficava estendida em um canapé, com essa vestimenta. Variava frequentemente de penteado: às vezes fazia-o à chinesa, com tranças, às vezes ajeitava um friso no alto da cabeça e enrolava os cabelos dos lados, **como um homem**. (FLAUBERT, 1998, p.131)

Dois pontos importantes se sobressaem nesse trecho: primeiro, o fato de Emma comprar os elementos vestuários e acabar por usá-los dentro de casa, com as persianas cerradas, lendo. Não lhe parece necessário tornar-se objeto de contemplação com esses objetos comprados, como “a mais bela das echarpes”, mas apenas empregá-los de forma a deixar a sua vida cotidiana mais bela, mesmo em gestos triviais de sua rotina. O segundo ponto é a citação discreta, quase não notável, de que, entre seus variados penteados, ela realiza um que emula um penteado masculino. Como já visto em trechos anteriores, a personagem tem consciência da sua posição desprivilegiada dentro de uma sociedade patriarcal e sabe da importância da performance e performatividade como elementos constitutivos de sua aparência de boa esposa, portanto, julgo que o gesto de pentear seu cabelo à moda masculina, resvalando em algo de andrógino, demonstra um gesto performático de não submissão, um pequeno gesto subversivo paródico de desidentificação. Em outro trecho podemos ver um exemplo mais direto de um desses pequenos gestos subversivos empregados pela personagem que acabam por causar fissuras em separações binárias de gênero ao querer provar errado seu marido, que não acreditava que ela seria capaz de beber aguardente, bebida marcadamente masculina:

Tinha acessos que facilmente passavam a extravagâncias. Sustentou certo dia, contra a opinião do marido, que era capaz de tomar meio copo de aguardante; e, como Charles teve a imprudência de desafiar-lá, Emma virou o copo quase cheio. (FLAUBERT, 1998, p.131)

Em sua busca de tentar subverter sua vida a partir de sua estetização, Madame Bovary acaba com um destino trágico: suicida-se envenenada por arsênico. Rancière argumenta que a sua morte é escrita por Flaubert como uma condenação a sua vontade de estetização da vida através de objetos concretos e não da arte. Pelo seu espírito democrático de buscar excitações através da tentativa de embaralhar as pretensas separações entre vida e arte. Se, como dito anteriormente, a vida cotidiana poderia entrar na literatura através do realismo e naturalismo, o outro movimento, o da entrada da literatura na vida cotidiana, deveria ser condenado. “Para ele, o fato de que a filha de um trabalhador poderia mudar sua vida porque ela havia lido livros era parte da doença democrática, da virada democrática das condições que desviariam os filhos desses trabalhadores de seu destino natural” (RANCIÈRE, 2008, p.238). O autor escreve:

This is the point: the temptation of putting art in “real” life has to be singled out in one character and sentenced to death in the figure of that character, the character of the bad artist or the mistaken artist. Emma’s death is a literary death. She is sentenced as a bad artist, who handles in the wrong way the equivalence of art and nonart. Art has to be set apart from the aestheticization of life. (RANCIÈRE, 2008, p.240).

Embora sua morte seja dada como uma condenação por sua tentativa de estetização da sua rotina, o que seria considerado má-arte, creio que sua consciência de opressão e a busca de subvertê-la, mesmo que de formas micro, através da estética e de sua experiência do sensível, estabeleça diversos pontos de ruptura e fragmentação ao longo da obra, mesmo que tenha um final moralista e moralizante. Emma Bovary é consciente de seus gestos performáticos, da artificialidade de sua pose e da possibilidade de “atuar” em sua vida, demonstrando assim ressonâncias com ideias centrais ao *camp* e a sua ligação com subjetividades não-normativas, oblíquas e *queers*. Como colocado por Rancière, Emma se encontrava em um caminho desviante, buscando criar novas sensações que sua vida não poderia lhe dar:

Words tear life away from its natural destination. It is what happens when common people, who should care only for living and reproducing life, get elated by such words as liberty and equality (...). It is also what happens when young girls like Emma, who are destined to family and country life, get

involved in the deadly pursuit of what is meant by such words as bliss, felicity, or ecstasy. (RANCIÈRE, 2008, p.245)

Como o sujeito *queer* contemporâneo que sobrevive através da sua relação oblíqua com a cultura dominante, Madame Bovary tenta provocar pequenas fissuras no discurso patriarcal que a silencia através do artifício, da estética, da beleza e de seus gestos performativos, buscando constituir assim uma partilha do sensível singular, uma nova forma de vida, longe do que era esperado para uma mulher burguesa do século XIX. *Madame Bovary, c'est nous!*

Provocando um brusco deslocamento temporal, encontraremos no filme do realizador Karim Aïnouz, outra Madame que também busca subverter sua posição social e identitária através da arte e estética. Madame Satã (João Francisco dos Santos), símbolo da boêmia carioca no início do século XX, era homossexual, negro e pobre, ou seja: tal como a Madame do século passado, ele também estava localizado em posições sociais à margem de uma pretensa sociedade hegemônica, portanto extremamente silenciado. O filme de Aïnouz volta-se então para a vida de João antes da criação da persona que o marcaria historicamente. Claramente, e portanto já bastante diferente do livro de Flaubert, o filme tem dimensões políticas claras, ao discutir questões como “a homossexualidade e o cross-dressing, incorporando questões de classe, etnia, condição periférica, sem aderir a narrativas hollywoodianas nem a hetero e homonormatividades” (Lopes, 2015, p.126). Entretanto, a película recusa-se a entrar em uma política de representatividade homossexual positiva ao ter mostrar um protagonista que não é exemplar de comportamentos assimilacionistas: violento e instável. Mesmo com essas dimensões políticas claras e latentes, julgo que é através de suas escolhas estéticas que o filme acaba por melhor estabelecer seu discurso ao possibilitar ferramentas de subversão ao seu personagem através do artifício, do *camp* de suas performances.

Esses elementos tornam-se potências de mudança, pois impulsionam a transformação do próprio personagem: suas relações com o palco, suas performances de cross-dresser e sua inspiração das divas americanas são o que o leva a transformar-se em algo para além de sua realidade subalterna, o transformam no personagem-mito que dá título ao filme. João Francisco cria não apenas novas formas de vida, mas também novos sujeitos para essas novas vidas possíveis. Madame Satã provoca assim deslocamentos na partilha do sensível ao redistribuir sensibilidades através de sua identidade fragmentada. “A força de seu personagem está em querer ser livre, homem, mulher, Madame e Satã. Assumir o nome num desfile de Carnaval, no fim do filme, é

um gesto de afirmação de uma identidade pela máscara, pelo jogo constante na vida e no palco” (LOPES, 2015, p.127). Embora o filme tenha uma estética predominantemente realista, que apenas dá espaço à afetação nas cenas onde o protagonista performa seus espetáculos, coberto de ornamentos, roupas coloridas e maquiagem carregada. É nessas cenas que vemos o uso do *camp* como agente que pode romper a realidade e o realismo não só da vida do personagem, mas também da própria tessitura fílmica, que nessas cenas assume uma postura estética divergente do resto da obra. Aqui, o deslocamento da partilha do sensível não apenas propõe o personagem através da criação de uma nova forma de vida, mas também é força motriz da própria potência estética fílmica, ao rasgar a tessitura fílmica e propor também novas estéticas para um cinema *queer*.

Gostaria, portanto, de analisar duas cenas do longa-metragem como forma de possibilitar uma discussão mais pormenorizada dessas ideias discutidas acima. A primeira é no começo da película, na transição entre as duas primeiras cenas. No começo do filme, somos apresentados ao personagem em primeiro plano enquanto esse está sendo preso, portanto a imagem acaba por remeter a uma *mugshot*. Ele olha fixamente para a câmera, com seu rosto bastante machucado e com aspecto de estar extremamente apreensivo e cansado. Ouvimos também, uma voz diegética fora-de-quadro que “apresenta” o protagonista ao declarar, de maneira monótona, quase científica e naturalista, as razões que o levaram até a delegacia, ressaltando também os traços do personagem que o colocam em uma posição de subalternidade. Essa voz fora de quadro já funciona como tribunal e juiz, a sua enunciação já se configura como gesto condenatório. Nessa breve cena inicial, já percebemos que João encontra-se condenando antes mesmo de qualquer julgamento oficial, pelo crime de não assimilar-se a uma ordem social normativa, tornado ainda mais cruel pelo fato de ser baseado quase que *ipsis litteris* de uma descrição verídica feita por um comissário da polícia após prender Madame Satã em 1946 (GREEN, 199, p.154):

O sindicato, que também diz chamar-se Benedito Emtabajá da Silva, é conhecidíssimo na jurisdição deste Distrito Policial como desordeiro, sendo freqüentador costumaz da Lapa e suas imediações. É pederasta passivo, usa as sobrelhas raspadas e adota atitudes femininas, alterando até a própria voz. Não tem religião alguma. Fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. Sua instrução é rudimentar. Exprime-se com dificuldade e intercala em sua conversa palavras da gíria do seu ambiente. É de pouca inteligência. Não gosta do convívio da sociedade por ver que esta o repele, dados os seus vícios. É visto sempre entre pederastas, prostituta, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. Ufana-se de possuir economias, mas como não alfere proventos de trabalho digno, só podem ser

estas economias produtos de atos repulsivos ou criminosos. Pode-se adiantar que o sindicato já respondeu a vários processos e, sempre que é ouvido em cartório, provoca incidentes e agride mesmo os funcionários da polícia. É um indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime e por todas as razões, inteiramente nocivo à sociedade.¹⁹

Vemos assim, portanto, a taxonomização do personagem em uma identidade estável e única através de seus gestos e ações, facilitando assim a sua condenação e exclusão por parte da sociedade, pois assim a culpa recairia em cima desses próprios atributos, como vemos na afirmação de que ele “não gosta do convívio da sociedade por ver que esta o repele, dados os seus vícios”. Essa voz seria a representação concreta, seguindo os conceitos de Rancière (e, no filme, de forma literal), da Polícia como a realizadora do “recorte do mundo sensível que define, no mais das vezes implicitamente, as formas do espaço em que o comando se exerce. É a ordem do visível e do dizível que determina a distribuição dos pares e dos papéis ao determinar primeiramente a visibilidade mesma “capacidades” e das “incapacidades” associadas a tal lugar ou a tal função” (RANCIÈRE, 1996). Portanto, cabe à Madame Satã funcionar como o vetor que desestabiliza essa ordem imposta, ao causar essa redistribuição do sensível através da sua identidade fragmentada, plural e também do artifício, da teatralidade e do *camp*.

Na diegese fílmica podemos perceber a presença dessa potência de mudança já na transição dessa cena com a que vem logo após dessa apresentação policial e estabilizadora do personagem: temos um travelling lento de uma cortina de pedras ornamentais que acaba por revelar a face do protagonista, mas dessa vez ele não encontra-se machucado ou apreensível, porém sonhador e visivelmente encantado. Há então o surgimento de outra voz diegética e fora-de-quadro, ao menos em primeiro instante, mas essa não está aí para condenar o personagem: é uma apresentação, uma mulher canta em francês. João dubla e performa juntamente à voz. Aquele protagonista, até então que apenas vimos taciturno e calado, está feliz ao ver àquela apresentação. Tal como o relato do fã de Judy Garland, vemos que nessa cena aquele espaço de espetáculo e artifício permite que o protagonista possa expressar sua sexualidade de maneira mais

¹⁹ Segundo James Green, o relato real seria: “É um indivíduo de estatura modesta e aparenta gozar de boa saúde. É conhecidíssimo na jurisdição desse DP, como desordeiro, sendo frequentador contumaz do Largo da Lapa e imediações. É pederasta passivo, usa as sobancelhas raspadas e adota atitudes femininas alterando até a própria voz. Entretanto é um indivíduo perigosíssimo pois não costuma respeitar nem as próprias autoridades policiais. Não tem religião alguma. Fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. A sua instrução é rudimentar. É solteiro e não tem prole. É visto sempre entre pederastas, prostitutas e outras pessoas do mais baixo nível social” (GREEN, 1999, p.155)

livre, especialmente por funcionar de contraste com a cena anterior, que representa a ordem.

Têm-se então um plano geral, estabelecendo visualmente a performance e o local onde ela se passa. Temos então fragmentos rápidos de planos detalhes que perpassam voluptuosamente pelos ornamentos da apresentação: os tecidos, a decoração, a atriz e as suas joias e um constante primeiro plano de João acompanhando aquilo tudo. A sucessão seguida dos planos detalhes dos ornamentos e da face do protagonista parece indicar a sua absorção por aquele mundo do espetáculo e de sensações, como o “langor místico” da missa que tanto encanta Bovary. As duas cenas iniciais do filme possuem semelhanças diegéticas, como iniciar pelo rosto do protagonista seguido de uma voz fora de quadro, mas fica claro que as situações são completamente distintas. Enquanto na primeira cena, a estética naturalista condizente com o discurso de ódio proferido pela voz-polícia, asfixiava João, aqui vemos o maravilhamento promovido pela beleza e artifício daquela apresentação e representado por uma estética que busca evocar essas sensações através de uma câmera com movimentos mais fluidos e com enquadramentos mais próximos daquilo que mostra.

Ao contrapor essas duas cenas, presenciamos logo a potência assumida pelo artifício e teatralidade empregados pelo filme ao vermos como eles podem servir de formas de resistência, sobrevivência e encanto para uma subjetividade *queer* oprimida. Salutar que a história contada nessa apresentação inicial do filme é a de Sherazade, que sobrevive a um sultão impiedoso, que até então matara todas suas esposas, através de suas histórias e contos. Ela sobrevive através da arte e do artifício e é também através dela que ela altera a realidade que lhe ameaça, ao mudar o sultão através de suas histórias. A *mise-en-scène* também indica isso ao apresentar João Francisco na primeira cena em frente a uma parede branca e sem camisa, completamente vulnerável perante o olhar do espectador e àquele que o julga, enquanto na cena posterior, ele encontra-se atrás da cortina ornamentada, mediado e “protegido” por ela. A ornamentação lhe funciona como proteção pois, ao cobrir seu corpo, funciona como intermediário entre o olhar do espectador e a pele do personagem. O artificial aqui assume o papel daquilo que cobre o concreto, o real, mas não de maneira a criticar essa ilusão, como constantemente visto no cinema moderno, mas de forma a transmitir uma sensação de conforto e proteção que resulta através dessa sobreposição de real e artifício. Portanto, é natural que seja esse caminho, o caminho do artifício, que o protagonista assuma posteriormente como forma de provocar as suas redistribuições do sensível e para tentar

criar brechas onde possa existir de uma maneira mais digna do que seus estigmas sociais lhe impõe na sociedade.



Imagem 3: Primeira aparição de João Francisco dos Santos nas duas primeiras cenas

Madame Satã e as outras personas de João Francisco surgem então como respostas estéticas políticas às tentativas de demarcações excludentes de sensibilidades divergentes. Importante notar que, entretanto, ele utiliza-se elementos dessa mesma sociedade hegemônica que o oprime para a construção estética dessa sua forma de vida desviante: ele cita Josephine Baker, a primeira grande atriz negra hollywoodiana, e o nome de sua identidade mais famosa, Madame Satã, é ela mesma baseada em um filme homônimo de Cecil B. DeMille. Como Madame Bovary, Madame Satã não busca provocar novas possibilidades estéticas e de vida através da negação total daquilo produzido pela cultura hegemônica, mas cria novos sentidos ao tomá-los para si, tal como definido por Muñoz. Essa estratégia de desidentificação está fortemente presente no filme nas cenas das performances do protagonista, já mais perto do fim do encerramento da película, onde o presenciamos recriando essa apresentação inicial, mas modificando-a de acordo com sua própria subjetividade e referências estéticas: representando de forma direta as ideias de Muñoz e de Meyer do *camp* como uma brincadeira ambígua e fraturada com a cultura hegemônica.



Imagem 4: Apresentação com planos detalhes da ornamentação

Outro elemento importante trazido por Madame Satã é a relação do protagonista com suas divas, elemento essencial ao *camp*. O que julgo salutar aqui é que não existe apenas uma relação de admiração, embora essa também esteja claramente presente. Por sua própria condição marginalizada, João Francisco não demonstra essa adoração de uma maneira total como o fã da carta de Judy Garland. O filme parece trazer uma nova possível relação entre o fã e a diva através das particularidades do seu protagonista, mostrando aqui um deslocamento de certos ideais *camp* para uma esfera de relações muitas vezes não presentes nas discussões das relações *camp* entre os gays e as divas. Em cena posterior à da apresentação, ao ser pego travestido com as roupas da apresentadora do cabaré, Vitória, e recitando suas falas da apresentação, João é duramente recriminado por ela, que profere insultos racistas. Reagindo de forma violenta, ele rasga seus vestidos, derruba objetos pelo camarim e a ameaça. Entretanto, como veremos posteriormente, a ruptura não é total: embora nunca mais a veja, ele ainda emprega muitos dos seus trejeitos e de sua fala nas suas próprias apresentações. Embora não exista uma relação idílica entre fã e diva, pois ambos reagem de maneira que podem ser vista como repreensivas, ele ainda pode empregar de sua própria maneira, *queer e camp*, muito da atuação dela. Se inicialmente João parecia apenas

interessado em repetir a sua falar ao usar seus vestidos, posteriormente, ele começa a mudar a apresentação para a encaixar mais intimamente a sua própria subjetividade.



Imagem 5: João travestido e recitando; Vitória o flagrando; Agressão física

A segunda sequência que gostaria de analisar é composta por três cenas: João Francisco no cinema, assistindo um filme com Josephine Baker seguida por uma em que ele cria uma nova persona diante do espelho e, finalmente, se apresentando para uma audiência, na sua segunda apresentação perante uma platéia no filme. A cena do cinema está na narrativa logo após João Francisco e as outras duas pessoas com que ele vive junto em uma configuração familiar não-normativa (Laurita e Tabu) discutem como as vidas deles seriam diferentes a partir de agora, pois João Francisco está se apresentando em um bar e lucrando com isso. Após cada um deles falarem seus sonhos e desejos que seriam possíveis com recursos financeiros e prestígio social, imediatamente vem a cena do cinema, onde João e Laurita assistem, encantados ao filme com Josephine Baker. Aqui representando, eles mesmos, a audiência de um cinema que poderia propiciar efeitos para além de uma pretensa absorção alienante, mas que poderia empregar aquilo que assiste. Como na cena do espetáculo do início, mais uma vez o filme emprega uma sequência de planos aproximados do rosto de João cortados pelas cenas do filme que ele assiste, mostrando mais uma vez seu encantamento pelo artifício e também sua comunhão com a diva representada na tela. Esse caráter quase sacro e íntimo é ressaltado pelo fato de, após um plano médio que também enquadra Laurita, o próximo plano apenas nos mostra João, que ocupa toda a tela. Entretanto, as imagens do filme dentro do filme não são enquadradas de maneira diegética dentro da tela do cinema onde o protagonista está presente, mas de maneira de arquivo, interrompendo o fluxo narrativo e diegese do filme ao enxertar cenas de outra obra cinematográfica. Essa mudança é ressaltada também pela questão sonora: nos planos que nos mostram o rosto de João, há um ruído diegético de película sendo rodada

que é descontinuado sempre que as imagens do filme aparecem. Mais uma vez vê-se a estética predominantemente naturalista de *Madame Satã* sofrer uma breve interrupção através de elementos artificiais.

A presença de Josephine Baker também parece uma escolha curiosa dada sua posição de mulher negra dentro de um star system predominantemente branco e que alimentava uma ambígua relação com estereótipos raciais: embora vítima desses, eles também a ajudaram a construir sua imagem, funcionando como maneira de a diferenciar e destacar. A cena exibida é a do filme francês *Princesse Tam Tam* (Edmond T. Greville, 1935), onde Baker interpreta uma garota tunisiana que é “encontrada” por um escritor francês, que fica fascinado por sua personalidade que decide a “educar” para saber comportar-se como a alta sociedade francesa e então a apresentar na França como uma princesa de um país africano. Logo vemos questões ligadas não apenas a exotização racial, mas também a outros pontos de um passado não tão distante da cronologia da película: o hábito de levar habitantes locais das colônias para as metrópoles. Fato ainda mais importante se notarmos que no ano de produção do filme a Tunísia ainda era uma colônia francesa, apenas conseguindo sua independência duas décadas depois, em 1956. Na cena exibida em *Madame Satã*, vê-se Josephine Baker dançando de uma maneira que evoca rituais de religiões africanas: no centro de um círculo, rodeado por instrumentistas também negros, seu corpo movimenta-se de maneira furiosa, com movimentos bruscos e, aparentemente, sem ritmo ou cadência lógica. Antes de começar a dançar, em uma festa promovida para a apresentar à sociedade francesa, a ciumenta mulher do escritor lhe embebeda numa tentativa de fazer com que ela dance dessa maneira e acabe assim revelando a todos os presentes sua verdadeira natureza “selvagem” ao desfazer-se de toda a educação dada por seu marido. Ao ouvir a música e a ser encorajada pela mulher do escritor, a personagem de Baker não consegue mais manter a fachada e acaba por entrar no palco e arrancar sua roupa européia, revelando uma provocante roupa preta que deixa seus braços e pernas à mostra.



Imagem 6: Plano médio de João e Laurita; Josephine Baker; Plano próximo de João fascinado

Embora seja uma cena de um filme com claras conotações originalmente exotizantes e racista, dominada por uma lógica colonial, ela ainda pode ser reapropriada por João. Como Muñoz argumenta, a desidentificação não nega a imagem exotizada do outro, mas traça com essa imagem uma relação de novas leituras, é o processo no qual essas fantasias racistas podem ser reempregadas por esses sujeitos culturalmente marcados como outro, onde esse exótico pode ser empregado como uma opção antinormativa. Se, como já ressalté anteriormente, esses sentimentos, representações e afetos negativos também são importantes para essas formas de vida queer, é também pela sua possibilidade de reemprego, de recodificação e metamorfose. Muñoz resume então que:

As a practice, disidentification does not dispel those ideological contradictory elements (...) a disidentifying subject works to hold on to this object and invest it with new life (...) It is not to willfully evacuate the politically dubious or shameful components within an identificatory locus. Rather, it is the reworking of those energies that do not elide the harmful or contradictory components of an identity (MUÑOZ, 1999, p.12)

A presença dessa cena do cinema entre a da discussão dos sonhos e desejos dos personagens e a que João cria uma história para a *Mulata do Balacochê*, funciona como forma de desarmar a possível ideia da alienação passiva daquele personagem perante as imagens da tela, oriundas de uma realidade que lhe é inatingível e de uma cultura que não lhe aceita. João Francisco utiliza-se dessas imagens para então criar as suas próprias, integrando sua própria subjetividade na história da sua personagem e também empregando elementos das outras duas apresentações vistas por ele ao longo da narrativa. A própria dualidade de sua narração: o tubarão bruto e cruel e a onça dourada e de gosto delicioso parece mostrar não apenas uma clara alusão a personalidade do protagonista, cindido entre violência e delicadeza, mas também à essa subjetividade construída através de referências diversas e que, no final, viram suas.

Vivia na maravilhosa China um bicho tubarão bruto e cruel. Que mordida tudo e virava tudo em carvão. Pra acalmar a fera, o Chinês fazia todo dia uma oferenda com sete gatos maracajá que ele mordida antes do pôr-do-sol. No intento de por fim em tal ciclo de barbaridades, chegou Janaci uma entidade da floresta da Tijuca. Ela corria pelos mato e avoava pelos morro. E Janaci virou uma onça dourada de jeito macio e de gosto delicioso e começou a brigar com o tubarão por mil e uma noites. No final a gloriosa Janaci e o furioso tubarão já estavam tão machucado que ninguém mais sabia quem era um e quem era outro. E assim, eles viraram uma coisa só: a Mulata do Balacochê.

João apresenta-se a um público extremamente receptivo, performando e criando, simultaneamente, no palco uma nova persona, uma nova forma de vida que foge da sua rotina de opressões através da arte e do artifício. João conta agora sua própria versão da história vista na primeira apresentação, onde a Mulata do Balacochê toma o lugar de Scheherazade, há a presença de entidades da Tijuca e até os corpos humanos perdem o lugar central. Mesmo que seja efêmera e dure apenas durante aquele espetáculo, essa pequena irrupção lhe traz uma “felicidade extasiante”, como ele declara ao dono do bar. Quando Madame Satã se apresenta como a Mulata do Balacochê, ela está criando para si um breve fragmento de uma nova possível narrativa, onde as regras sociais e físicas são brevemente interrompidas, um mundo *queer* onde tubarões e entidades da floresta não apenas convivem, mas também criam outros seres, criaturas híbridas e míticas. Mesmo que logo depois ele volte ao esquema de opressão que o exclui, por alguns breves minutos ele se torna o narrador de sua própria narrativa. Ele demonstra assim que não apenas pode apreciar esteticamente as apresentações de suas divas, mas que também pode reconfigurá-los e, através de sua subjetividade de um sujeito *queer* periférico, propiciar novas leituras e possibilidades. A sua apreciação estética não é passiva, mas ativa e criadora: gérmen de outras estéticas possíveis. E esse gérmen não seria lançado apenas àqueles personagens que presenciam sua performance dentro do universo fílmico, mas também aos espectadores não-diegéticos: nós. Aquela temporalidade reduzida acabaria por talvez perpetuar-se através desses outros corpos afetados por elas através de sua performance.

Creio que é nesse espaço propiciado pelo espetáculo que *Madame Satã* parece mostrar a possibilidade do artifício como forma de construção de formas de vida outras. Mesmo se pensarmos na família não-tradicional do protagonista, composta por ele, a prostituta Laurinha e Tabu e a filha da primeira, a quem João Francisco considera filha

também; ainda haveria a perpetuação de uma estrutura hierárquica patriarcal clara²⁰. Não apenas haveria essa a continuação dessa estrutura rígida como ela ainda é pontuada pela repetida agressividade de João Francisco para com Laurita e Tabu. Como apontado por Geisa Rodrigues (2014, p.181): “os momentos em que a violência de Satã é mais marcante não são os das brigas em que se envolve, mas os estabelecidos na relação com os personagens que compõem um certo núcleo familiar e afetivo. Mesmo que represente uma família não-tradicional e *queer*, há ainda a perpetuação da violência e opressão sofrida por aqueles corpos agora gerada por esses mesmos corpos.” Julgo, portanto, que não é através da família que Satã consegue criar outras possibilidades de vida e relações; mas sim da relação comunal estabelecida por suas apresentações teatrais. Parece haver uma aposta nesses breves “bolsões” temporais desestabilizadores possibilitados pelo artifício como gestos que criariam novas relações *queers*. Durante as apresentações de Satã, não há relações rígidas, mas apenas modulações propiciadas pelo prazer: pessoas que riem, pessoas que bebem, pessoas que se beijam e tocam. Se em muitas das cenas familiares podemos ver a perpetuação da opressão²¹, nas apresentações teatrais do protagonista há apenas a representação de uma espécie de *prazer* desassociado de relações afetivas ou sexuais individuais, mas baseado na coletividade daqueles corpos envolvidos naquele momento. Se Jack Halberstam em *The Queer Art of Failure* sugere o esquecimento da “família” mesmo em sua configuração *queer* e propõe a busca por novas relações²²; creio que Madame Satã mostra a possibilidade dessas novas relações serem criadas e mediadas através do artifício e da estetização.



Imagem 7: A Mulata do Balacochê

²⁰ Estrutura observado pelo próprio autor em entrevista à Folha na época do lançamento do longa. Quando perguntando o que ele esperaria do público que iria assistir o seu filme, Aïnouz responde: “(...) o que eu acho que gera mais identificação com o público é o núcleo central do filme, que é uma família, pai, mãe, filho e empregada. As outras questões passam a ser periféricas.”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u28637.shtml>.

²¹ Há cenas familiares em que não há qualquer violência, entretanto pela construção da instabilidade de João e da frequência dessas agressões, há constantemente uma certa tensão que algo possa ocorrer para acabar com a harmonia dessas cenas.

²² “We may want to forget family and forget lineage and forget tradition in order to start from a new place, not the place where the old engenders the new, where the old makes a place for the new, but where the new begins afresh, unfettered by memory, tradition, and usable pasts.” (HALBERSTAM, 2011, p.70)

Ao final do filme, mais uma vez voltamos a imagem do seu rosto quando preso por assassinato. Entretanto, agora uma nova voz se sobrepõe à do policial: a do próprio personagem, contando sua própria versão fantasiosa do seu aprisionamento. Janaci fora presa por sua madrasta invejosa e resgatada por um cavaleiro durante o carnaval. Aí, declara João, ela se apresenta no bloco Caçadores de Viado e então começa a ser conhecida por Madame Satã. Mais uma vez, em seguida à imagem de seu rosto triste e com semblante desesperanço, aparece imagens de beleza, leveza e artifício. Entretanto, se inicialmente elas mostraram João assistindo uma apresentação, aqui ele é a apresentação. Em uma espécie de romance de formação, ele agora já sabe construir para si a fantasia e beleza que o protegem da realidade sufocante. Se antes haveria a necessidade de uma cortina servir como forma de defesa, agora também vemos que ela também funcionava como separação: João observava a apresentação de outrem, até então não tendo acesso ao palco, a colocar-se a si mesmo como potencial criador de fantasias e narrativas de vida alternativas para si. Ao transformar-se em Madame Satã nas imagens que encerram o longa, ele torna-se puro artifício.

O que procurei a partir da análise desses dois objetos através das ideias de Rancière e do *camp* aproxima-se com o que Denilson Lopes argumenta ao escrever sobre Madame Satã que “o *camp* (...) é uma possibilidade, não de fuga, de escapar da realidade a partir do mundo da fantasia, mas essa fantasia traz uma possibilidade de liberdade para o personagem (...). A partir da encenação de afetos no palco como forma de encontrar um outro modo de vida, centrado no artifício sem que os discursos de identidade sejam negados ou simplificados” (LOPES, 2015, p.129). O que propus nesse capítulo foi a possibilidade de um rico diálogo pouco explorado entre o arcabouço teórico do *camp* e algumas teorias e conceitos de Jacques Rancière, tentando assim ampliar a ideia do *camp* como paródia *queer* para também uma forma estética de provocar fraturas na organização do sensível através do artifício.

Muñoz indaga-se como sobrevive a criança *queer*. Concordo com o autor que a desidentificação e o *camp* sejam importantes meios de buscar uma possível resposta a essa pergunta, porém julgo que estes também pode funcionar para além de ferramentas de sobrevivência. Mas sim a criação de novas possibilidades, um vislumbre de uma comunidade porvir. Não em um sentido utópico futurista, mas de constante construção e labor: faz-se necessário construir essas possibilidades outras através de modificações

efetuadas no presente: criar novas possibilidades de formas de vida e estéticas *queers* através do artifício e do *camp*.

02. O dândi e o camp: A coragem de ser tedioso

It is awfully hard work doing nothing.
Oscar Wilde

Vivo-me esteticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estatua de matéria alheia a meu ser. Às vezes não me reconheço, tão exterior me puz a mim, e tão de modo puramente artístico empreguei a minha consciência de mim próprio. Quem sou eu por detrás de esta irrealidade? Não sei.
Bernardo Soares

Existe uma ligação central entre o *camp* e uma pretensão aristocrata, como notada por Sontag ao escrever que a “aristocracia é uma posição em relação à cultura (bem como ao poder) e a história do gosto Camp faz parte da história do gosto esnobe” (SONTAG, 1964, p.11). Embora essa afirmação possa, em um primeiro momento, fazer o *camp* parecer distante de uma sensibilidade *queer* fora do eixo anglo-saxão, julgo que essa aproximação abre novas possibilidades discursivas e táticas. Como argumentado por José Esteban Muñoz (1999), o *camp* pode funcionar como ferramenta de desidentificação e tentar criar novas possibilidades de formas de vida para os corpos excluídos da norma através da sua artificialidade e da sua crítica irônica a uma separação clara entre o conteúdo e a superfície.

Ao discorrer sua hipótese da ligação do *camp* com o dandismo, Sontag afirma que o “Camp é o novo dandismo: Camp é a resposta ao problema: como ser um dândi na era da cultura de massas?” (SONTAG, 1964, p.10). A partir dessa afirmação, gostaria de fazer um duplo movimento no presente capítulo: primeiramente discutir como poderíamos estabelecer essa relação levantada pela autora, que julgo possibilitar instigantes leituras do *camp* e do dandismo através de suas convergências. Para além disso, questionar uma certa especificidade racial e geográfica latente nessa afirmação de Sontag, que acaba por circunscrever o *camp* a uma subjetividade marcadamente urbana, cosmopolita e anglo-saxã, ideia estritamente ligada à imagem do dândi como figura unicamente europeia. Não haveria a possibilidade de estender o dandismo e, conseqüentemente, o *camp* para além de um perfil eurocêntrico? Se no capítulo anterior me detive na possibilidade da criação estética de novas formas de vida através da

discussão do conceito de Rancière da partilha do sensível, aqui almejo discorrer sobre a importância da performance para o *camp* através da figura do dândi.

Defendo aqui que o dandismo, se entendido através de características como performatividade, criação de si como obra de arte e teatralidade, possibilita uma leitura muito mais ampla do dândi. Essa dilatação do conceito acaba por funcionar como uma dobra, possibilitando novos tensionamentos sobre a própria imagem do dândi, permitindo ver como a ambiguidade suscitada por eles pode ter funções subversivas ao manter-se em um constante jogo com as convenções sociais. Como ressaltado por Jules Barbey D'Aurevilly, o “dandismo (...) enquanto ainda respeita as convenções, brinca com elas. Enquanto admite seus poderes, sofre com eles e se vinga deles (...) domina e é dominado por eles” (D'AUREVILLY, 1988, p.33). Nesse constante jogo duplo, julgo que o dandismo, juntamente com o *camp*, demonstram que se posicionar em uma única esfera dentro de oposições binárias é extremamente limitante.

Como forma de concatenar esse movimento duplo buscado no artigo, almejo promover uma análise do filme *A Seita* (André Antônio, 2015), por acreditar que nele há a representação de vários dos pontos aqui discutidos. Filme extremamente ornamentado através de uma sensibilidade *camp*, com um dândi futurista como protagonista e se passando em uma Recife distópica, o filme tensiona esses vetores de forma a promover novas e instigantes possibilidades estéticas subversivas do *camp* e do dandismo, simultaneamente os atualizando e os questionando. Como pretendo discutir no presente capítulo, acredito que ponto de encontro entre esses dois elementos- dandismo e sensibilidade *camp* – se dá através de sua aproximação histórica com corpos desviantes e que, portanto, eles podem representar possíveis formas estéticas subversivas *queer*.

O corpo aristocrático e o dândi

Historicamente, o surgimento do dandismo na Inglaterra é dado após a queda da aristocracia e o surgimento de uma democracia dominada pela burguesia. Em seu artigo *Perfoming Akimbo* (1994), Thomas A. King escreve sobre como a performatividade aristocrática começou a sofrer severas críticas por parte da burguesia com o crescimento do protestantismo. Essa estratégia, para o autor, surge como forma de deslegitimar o regime aristocrático através de justificativas morais e religiosas. Se antes a passividade aristocrata era vista como uma forma de controle sobre as emoções, contenção prescrita no livro *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglioni. King nota que “a nobreza

originalmente se apresentava como impassiva porque as emoções eram entendidas como uma desregulação dos quatro humores. A classe alta aparecia apta a governar por se apresentarem livres da dominação dos humores” (KING, 1994, p.25). Assim, a passividade aristocrática seria uma forma de representar seu direito a governar, sua legitimidade através do seu suposto controle corporal e emocional. A aristocracia criava, então, uma imagem de um corpo aristocrático: livre dos males que afligia as outras classes e, portanto, apto a lhes governar.

Com o advento do protestantismo e sua promoção da simplicidade e condenação do excesso e do adorno, a crescente burguesia encontra nessa vertente do cristianismo formas de criticar esse corpo aristocrático como falso e, portanto, degradado e pecaminoso. Assim, “a burguesia via a afetação aristocrática não como autocontrole, mas como negação da natureza (...). Definindo o corpo aristocrático como dissimulado, a burguesia se construiu como o seu oposto, como algo natural” (KING, 1994, p.25). Essa mudança de paradigmas levou à ideia que o *self* não poderia ser algo dissimulado pela representação, mas que seria válido apenas se o sujeito não estivesse performando. A representação aristocrática começou a ser vista como uma forma artificial e pecaminosa de esconder o verdadeiro *self*. Uma forma de perversão por representar uma separação não natural entre a subjetividade pessoal e seu corpo social.

Against the spectacle of the aristocrats, the bourgeoisie argued that the surfaces of the body were politically meaningful only to the extent that they disclosed an integrity and capacity of self useful to the social majority. Substituting a self (a content) where there had been a body (a surface), bourgeois liberalism held that consciousness was political, while the surfaces of the body were not. This model of self-as-content favored the rise to ideological dominance and political centrality of the middle classes by insisting on the utility and consistency of the self against a simple privilege of place. (KING, 1994, p.26)

Com essa ruptura, a passividade aristocrata começa a assumir interpretações de decadência, excesso e desvio moral. Há também a associação da aristocracia com o afeminamento. Para o autor, essa ruptura acabou por também gerar severas mudanças na percepção pública da relação entre o exterior do corpo, sua superfície, e o interior (o *Self*), pois “durante esse período, um modelo do *self* como algo único e contínuo em suas ações através do tempo e espaço acabou por tomar o lugar das antigas noções do *self* como performativo, improvisado e descontínuo” (KING, 1994, p.23). Portanto, juntamente com o surgimento e crescimento da distinção entre o público e o privado,

houve também mudanças no paradigma do binário externo/interno corporal: a naturalidade do *self* só seria alcançada através da negação da performance.

As discussões suscitadas por Foucault sobre o interesse no hermafroditismo durante o século XIX parecem fazer eco a essa nova divisão de uma superfície corporal que deveria ser a representação clara e direta do interior. Se por muitos séculos o hermafrodita seria aquele que possuía dois sexos, a partir do século XVII, com o surgimento das teorias biológicas da sexualidade e o conseqüente deslocamento do hermafrodita para o dispositivo médico e legal, faz-se necessário a escolha de um único sexo, aquele que fosse mais *forte* no sujeito, em outras palavras: aquele cuja superfície traduziria a interior, uma suposta essência de gênero representada através dos gestos. “A partir de então, a cada um, um sexo e apenas um. A cada um sua identidade sexual primeira, profunda, determinada e determinante; quanto aos outros elementos do outro sexo que eventualmente aparecessem, eles apenas poderiam ser acidentais, superficiais ou mesmo simplesmente ilusórios (...) decifrar qual era o verdadeiro sexo que se escondia sob aparências confusas.” (FOUCAULT, 2012, p.82). Não há mais espaço para dualidade ou da ideia de representatividade, de máscaras, essas associadas aos corpos desviantes. Assim, à aristocracia soma-se a imagem de decadência, corpos efeminados e degradados.

Sedgwick (1985, p.93) argumenta que essa nova construção social proposta pela burguesia se assemelharia a uma família tradicional, onde a aristocracia assumiria o papel dos pais, prontos para serem deixados para trás e superados. Para a autora, essa estratégia de aproximação do corpo aristocrático com o corpo afeminado era um gesto importante e recorrente dessa nova construção ideológica, sendo uma forma de destacar sua inutilidade perante as novas mudanças sociais e econômicas. O efeito dessa associação, continua a autora, seria que “a imagem de toda a classe aristocrática veio a ser vista como etérea, decorativa e ociosa em relação aos valores vigorosos e produtivos da classe média”. Associa-se assim a aristocracia e, posteriormente, o homossexual à improdutividade, a função meramente decorativa e frívola. Características essas ainda bastante presentes na imagem do corpo *queer* afeminado e bastante presentes na constituição da sensibilidade *camp*.

A chave da improdutividade, portanto, funcionaria como uma marca para desqualificar esses corpos afeminados. Se essas características eram esperadas da nobreza, portanto não funcionavam como indicadores de sua ligação com um grupo social definido por suas relações sexuais e/ou afetivas, mas sim à questão do tipo social.

Embora decadente e agora já tido como negativo, é esperado esse tipo de comportamento por parte da nobreza, mas a sua presença em outros contextos, para além de questões de classe, suscitam novos questionamentos. Alan Sinfield e Thomas A King trazem o exemplo das *Molly Houses*: locais secretos de encontros entre homens que se relacionavam com homens e que eram majoritariamente atendidos por homens de classes populares, como ponto de implosão dessa associação entre afeminamento, sodomia e aristocracia. Esses homens não apenas utilizavam esses espaços para atividades sexuais, mas neles também parodiavam questões de gênero e classe: tratavam-se no feminino e emulavam trejeitos aristocráticos e afetados. Sinfield cita um estudo sobre os casos de prisões de homens acusados de práticas sodomitas em Paris no início do século XIX:

To people of the lower class, a noble – powdered, pomaded, refined – was both elegant and effeminate; but that bothered no one as long as the model of attire remained faithful to the specific superior social condition which its wearer represented. If someone lower on the social scale assumed this costume... not only did he betray his social condition, but in addition, his effeminacy, by losing its accepted association with elegance and the upper class, became an indication of the wearer's real effeminacy. (REY apud SINFIELD, 1994, p.41)

Pode-se ver, portanto, que agir como um *mollie* seria uma forma de traição de seu *self* natural ao representar as características atribuídas à aristocracia. Se, “do ponto de vista da classe trabalhadora, *queerness* era associado com privilégios de uma classe com direito ao lazer e ao ócio [leisure-class]” (SINFIELD, 1994, p.146), os *mollies* colocavam em questão, portanto, uma pretensa naturalidade e associação única entre artifício, excesso e performance com as classes altas. Eles suspendiam essas identificações sociais rígidas e bem-delineadas. Relações ainda mais balanceadas pelo fato desses homens não “serem” *mollies* definitivamente, mas agirem como tal apenas enquanto ocupavam determinados espaços: vê-se a possibilidade performar novas identidades, novos *selves* artificiais. O espaço das *Molly Houses* possibilitava improvisos e experimentações em relação a identificações de classe e gênero. Se os discursos burgueses sodomizaram e afeminaram a aristocracia, os *mollies* aristocratizaram a sodomia.

Para além dos *mollies*, outra figura chave para a discussão acerca da cristalização de uma subjetividade *queer* contemporânea através da performance e do artifício é o dândi. Diferentemente dos *mollies*, sua performance não ficava circunscrita a certos espaços, mas tomava a forma de sua própria vida, em sua completude. Os dândis

transformavam sua vida em sua obra e o mundo em seu palco. Ao parodiar uma vida aristocrata ao nível do absurdo, eles também colocaram em dúvida essa separação entre *self* natural e representação. Eles elevaram como seus principais ideais a promoção da inutilidade e da construção de si. Para Baudelaire, o dândi representava um culto a si mesmo, de tal forma que o autor chega a argumentar que o dandismo pode ser visto como uma espécie de religião que recusaria a “repugnante utilidade” (BAUDELAIRE, 2006, p.871) em detrimento da aparência e distinção. Como uma resposta à crescente visão puritana de classe-média de um *self* autêntico e que seria transmitido sem mediações através da superfície corporal, o dândi é aquele que busca tudo o repudiado por esse pensamento. Ao se assumirem como herdeiros da aristocracia, eles tomam para si a sua decadente passividade em uma à valorização das ideias de trabalho e pureza.

In the face of middle-class validation of work and purity, there were two alternatives for the wealthy and those who sought to seem wealthy. One was to collaborate, appearing useful and good; the other was to repudiate manly, middle-class authority by displaying conspicuous idleness, moral skepticism and effeminacy; in other words, to be a dandy. From Beau Brummell (1788-1840) through to Wilde, the dandy represents the over-refinement and stigmatizing upper-class pretensions. He is the inheritor of the effeminate and hence trivial. (SINFIELD, 1994, p.69)

Giorgio Agamben, ao discorrer sobre o dândi, especialmente exemplificado por Beau Brummell, também ressalta essa valorização excessiva da inutilidade, de retirar dos objetos seu valor de uso ao elevar objetos “aparentemente tão comum, como um paletó, (...) à altura de uma essência inefável” (AGAMBEN, 2007, p.89). No seu ritual de dar o nó em uma gravata por horas a fio, Brummell liberta o objeto da sua “repugnante utilidade” e o transforma em artifício, em pura superfície sem conteúdo (utilidade). Nesse trivial gesto de dar um nó em uma gravata, o trabalho resultante se revela austero e de extrema minúcia, no qual se narra que “seu camareiro Robinson podia ser visto sair toda noite do quarto de toalete com os braços carregados de lenços de pescoço apenas dobrados” (AGAMBEN, 2007, p.90), revelando assim sua característica quase ritualística. Ao dar tanta importância a um gesto aparentemente banal, Brummell demonstra assim uma forma de ascese, de construção de si. Não há aqui redenção e ascensão social pelo trabalho e pela utilidade social, mas a transformação do excesso e do supérfluo na própria razão de viver, numa reversão das táticas burguesas empregadas para deslegitimar a aristocracia. “O dândi não trabalha: ele existe” (D’AUREVILLY, 1988, p.30)

O dândi, portanto, posiciona-se como herdeiro da visão aristocrática do *Self* como algo construído e fluido e da política das superfícies através da construção de si como obra de arte. Assim, a indumentária torna-se algo muito além de um simples gesto de vestir-se, mas assume uma característica performativa ao servir como ferramenta consciente empregada pelo dândi na construção de sua própria *persona* através da distinção. Considero esse dinamismo da ação de vestir-se como exemplo vital do embaralhamento das superfícies empregado pelo dandismo e que, por vezes, acabam por subverter alguns elementos da sociedade liberalista burguês onde estão inseridos. No caso do vestuário havia a crítica a fixidez social e a atribuição de acessórios e vestuários específicos dependendo de sua classe, elemento ligado também a exaltação da naturalidade através do emprego de itens que indicassem sua identidade e classe social: os dândis implodiam essas distinções ao não se limitarem no vestir-se ao que se esperava de sua classe e gênero.

Como consequência, essa imagem de uma aristocracia performática e decadente acabou sendo associada diretamente com a imagem do excessivo e do efeminado, daquele que romperia a visão da superfície corporal como reflexo direto do seu âmag, da sua verdade individual. Transferiu-se assim todo um código de condutas anteriormente associados ao aristocrata ao que, posteriormente, seria identificado como o sujeito homossexual. Daí a centralidade, como apontado por Elisa Glick (2001, p.109), do dândi nos estudos contemporâneos sobre a história da subjetividade *queer*. King também argumenta que vários dos atributos e ideias ligadas à imagem do homossexual contemporâneo teriam sua origem nessa condenação burguesa da performatividade e do excesso aristocrático. Embora os primeiros dândis fossem homens que se relacionavam com mulheres, a sua busca por uma criação de si, da transformação de sua vida em obra de arte e a valorização da aparência e da superfície em detrimento de uma identidade fixa e estável faz dele uma importante figura em uma genealogia do uso do artifício e da criação de si e sua relação com diversos pontos do *camp* discutidos na dissertação. Pois nesse eterno jogo entre o revelado (superfície) e o não-revelado (conteúdo), o dandismo já transparece muitos dos elementos hoje caros a teoria *queer*, como o símbolo epistemológico do armário e da cisão entre o visível e o não-visível (SEDGWIGK, 1990) e a centralidade da performance e do jogo de máscaras (BUTLER, 1993).

A partir desses argumento e das conexões entre homossexualidade, aristocracia e dandismo que Moe Meyer desenvolve sua conceitualização do *camp* como gesto

paródico *queer*, ligado a essa histórica subjetividade performática, reforçando a ligação genealógica aqui argumentada. Para o autor, o emprego do *camp* pode desestabilizar o texto ao gerar múltiplas novas interpretações a partir de uma mesma fonte. Aqui, estende-se a ideia de texto à própria superfície do sujeito e dos corpos, pois o discurso da teatralidade e do artifício do *camp* demonstraria que esses corpos também são provenientes de uma constante construção e estão abertos a novas leituras e reapropriações. O autor afirma então que o

Camp gestures signals an ontological challenge that displaces bourgeois notions of the Self as unique, abiding, and continuous, while substituting instead a concept of the Self as performative, improvisational, discontinuous, and processually constituted by repetitive and stylized acts. (MEYER, 1994, p.75)

Meyer emprega como exemplo primordial de ligação o dândi e o *camp* o escritor inglês Oscar Wilde. Visto como uma transição entre duas formas diferentes de dandismo²³, Wilde teria empregado a estética dândi de maneira mais consciente e claramente com conotações intelectuais e politizadas. Para Glick há majoritariamente dois modelos de leitura do dandismo e considera que há claramente uma divisão histórica separando-as, embora ressalte que as melhores análises sobre os dândis tentem cotejar essas duas visões. O primeiro seria sua leitura como uma preocupação com as superfícies, onde o dândi viria a “representar um afastamento da política e história em direção à arte e/ou a cultura da mercadoria” (GLICK, 2001, p.130), já o segundo surgiria posteriormente, após a maior popularização dos textos de Baudelaire e Barbey D’aurevilly sobre o dandismo:

It is not until the late nineteenth century that the popularization of Baudelaire's and Barbey d'Aurevilly's works remakes dandyism into an intellectual and antibourgeois pose. (...) In this paradigm, dandyism becomes one instance of what Barbey d'Aurevilly calls "the revolt of the individual against the established order" a revolt against heterosexual norms, materialism, industriousness, and utilitarianism. (GLICK, 2001, p.131)

Portanto, o dandismo mais tardio já assumiria novas questões que não estariam presentes anteriormente. Moe Meyer (1994, p.77) também parece argumentar essas novas configurações do dândi ao falar da troca consciente de Wilde do esteticismo ao dandismo. Ao “abandonar seus calções, lírio, gravata verde e jaqueta de veludo que os fizeram famosos como O Grande Esteta”, Wilde buscava uma nova forma de portar-se, de criar e representar a si mesmo. Encontraria no dândi uma nova forma de ser, em forte

²³ Ver (SONTAG, 1964), (MEYER, 1994), (GARELICK, 1999), (GLICK, 2001)

ressonância com seus textos e ideias expostas neles. Mas, ressalta Meyer (1994, p.77), a sua versão de dandismo era nova: “uma *assemblage* de poses e sentimentos dândicos há muito considerados passados”. Mas qual seria o objetivo dessa mudança do estilo de Wilde? Meyer sugere a seguinte hipótese:

I suggest that Wilde’s enactment of the dandy was yet another instance of his resistant strategy: there was something about the dandy that suggested a venue for his project that was not available in his previous enactments of the aesthete. Although breaking down the boundaries between art and life was his rallying call as an aesthete, it was a call only. Aestheticism was a theory, but dandyism, on the other hand, offered a praxis. (MEYER, 1994, p.78)

Ao adotar conscientemente o dandismo como forma de transferir à superfície de seu corpo as ideias discutidas em seus textos e ensaios, Wilde cria uma ruptura ao começar a tensionar ainda mais as questões de um *self* natural. Mais, é a partir disso e de seu posterior julgamento, que começa a sugerir a possibilidade de uma ligação entre a sodomia e gestos corporais e gostos estéticos. O efeminado começa a transformar-se no sodomita perante o sistema penal e opinião pública. Enquanto os estudos clínicos começam a fazer surgir o sujeito homossexual como ligado às preferências sexuais e afetivas, uma subjetividade começa a ser construída e associada a esse tipo. Os julgamentos e condenação de Wilde se demonstraram extremamente importantes dentro desse momento.

Ao receber o cartão do Marquês de Queensberry, pai de seu amante, onde esse escreveu: “To Oscar Wilde posing somdomite [sic]”, Wilde não estava sendo acusado de ser um sodomita, mas de *posar* como um. Ao assumir o papel do dândi e de toda a sua pregressa ligação com o artificial e, conseqüentemente, com o efeminado, ele era acusado pelo marquês de embaçar as divisões entre ser e representar. Em uma carta para seu filho, Alfred Douglas, o Marquês reforça mais uma vez essa dicotomia ao escrever que: “to pose as a thing is as bad as to be it”. Há aqui portanto, a condenação entre a representação dos gestos exteriores, como o modo de falar e gesticular. O problema não seria ter relações homoeróticas, mas de deixar isso transparecer através do corpo. Sua “pose paródica sugeria que a ordem das coisas não era inevitável, que o “natural” fosse, talvez, não-natural. (...) Ele mostrou que a cultura dominante (...) Era construída; portanto poderia ser alterada” (MEYER, 1994, p.99). Ao ser condenado no final do julgamento, há, portanto, uma associação legal e jurídica do efeminado e do dândi com o sodomita. Oscar Wilde vira então uma espécie de protótipo do homossexual moderno e embora essa cristalização imagética gere posteriores repressões, ela também

possibilita para os sujeitos desviantes uma identificação em comum. O psicólogo inglês Havelock Ellis, uma década após o final do último julgamento, escreve de maneira que deixa transparecer certo desconforto:

The Oscar Wilde trial, with its wide publicity... appears to have generally contributed to give definiteness and self-consciousness to the manifestations of homosexuality, and to have aroused inverts to take up a definite attitude. I have been assured in several quarters that this is so and that since that case the manifestations of homosexuality have become more pronounced (ELLIS apud MEYER, 1994, p.105)

Se a partir do julgamento de Wilde, o dandismo integra-se à nascente subjetividade homossexual, muitos dos seus elementos também estão ligados aos conceitos do *camp* discutidos no capítulo anterior, especialmente na definição de Sontag que essa sensibilidade seria “uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do *camp*, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização” (SONTAG, 1964, p.2) e que sua “essência é sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero.” (SONTAG, 1964, p.1). Portanto, julgo que podemos ver o *camp* como herdeiro da ideia do *Self* performático e da possibilidade política da valorização das superfícies que, através de sua disjunção com o conteúdo, pode propiciar múltiplas leituras do objeto. Esse gesto possibilita estabelecer o dandismo e o *camp* como algo muito mais amplo do que uma sensibilidade estética estritamente anglo-saxã e vislumbrar novas possibilidades de seu emprego.

Ao argumentar uma visão do dandismo e do *camp* como performativos, que possibilitam a criação de novos significados, possibilitamos estender o alcance de ambos para outros recortes temporais e geográficos, como podemos ver nos textos de Robert E. Moore (2001), sobre os nativo-americanos dândis, ou no livro de Monica L. Miller (2009), sobre possíveis estratégias dândis de subversão empregadas pela população afro-americana. Argumento que esse traçado genealógico que liga o *camp* e o *queer* à ideia de um *Self* performático acaba por possibilitar seu emprego e leitura através de subjetividades outras.

A Seita: The Dandy Goes Pop (And Beyond)

Creio que o filme brasileiro *A Seita* (André Antônio, 2015) seja um interessante ponto de interseção das ideias discutidas no capítulo e também da apresentação de novos elementos à ideia de dandismo ao apresentar uma espécie de dândi futurista

anacrônico. Futurista por estar totalmente imerso em uma cultura massiva e com a qual se mostra completamente à vontade, passando a relação ambígua do dândi clássico com as mercadorias. Porém ainda representante das principais ideias de um dandismo herdeiro de Brummel, como a passividade e a indolência, de onde vem seu anacronismo. Por estar preso nesse paradoxo, dá-se seu não pertencimento total aos locais por onde deambula, sua condição de um quase sonâmbulo. A partir desses novos questionamentos suscitados pelo filme, dedico essa sessão do artigo a uma análise dessa nova figura do dândi trazida na obra em um diálogo com *O Retrato de Dorian Gray*.

Passado em um futuro distópico, onde os habitantes mais abastados de Recife abandonaram a cidade para viver em “colônias espaciais”. O filme foca-se em um dos moradores das colônias que decide retornar para a cidade, onde passa seus dias lendo, flanando pelas ruínas e fazendo sexo casual com homens que encontra em suas andanças. Argumento que ao mostrar um personagem dândi dentro de um filme saturado de referências a cultura pop, o filme almeja causar uma junção da ideia do dandismo com o *camp*, aproximando-se do conceito cunhado por Elisa Glick do “dandismo pop”. Para tal, gostaria de me deter principalmente em dois pontos ligados ao dândi e que julgo proeminentes na película: a sua relação com os objetos e o tédio.

Se tudo o que discuti até agora faz ressaltar o caráter aristocrático do dandismo e do *camp*, como poderíamos falar de um dandismo pop? Quando Sontag (1964, p.11) emprega Wilde como um espaço intermediário entre o dândi e o *camp*, ela justifica que enquanto o primeiro “era excessivamente cultivado. Sua postura era o desdém, ou o ennuí. Ele buscava sensações raras, não corrompidas pela apreciação popular” o apreciador do *camp* “encontrou prazeres mais criativos. Não na poesia latina e nos vinhos raros e nos casacos de veludo, mas nos prazeres mais rudes, mais comuns, nas artes das massas. O gosto do Camp transcende a náusea da réplica”. Entretanto, importante notar, que o *camp* faria uma apreciação consciente dessas mercadorias, diferindo apenas de uma aceitação, mas atribuindo-lhes novos valores, novas leituras através de uma sensibilidade desviante, *queer*.

Assim, a contribuição moderna trazida por Wilde ao dandismo seria a proclamação da equivalência dos objetos. Ao “declarar que uma maçaneta poderia ser tão admirável quanto uma pintura. Quando proclamou a importância da gravata, da flor na lapela, da cadeira, Wilde estava antecipando o espírito democrático do Camp”. Aqui julgo importante ressaltar que embora compreenda a colocação de Wilde como figura de transição por sua importância histórica em relação a criação de uma sensibilidade *camp*,

já vejo elementos dessa democratização dos objetos na importância ritualística dada por Brumell a objetos e atitudes banais.

No contemporâneo, como poderia ser dada essa relação entre o dândi e a cultura massiva? Barthes, talvez apenas por focar-se na questão da distinção suscitada pelos dândis através de suas roupas, declara que não há possibilidade dessa convivência e declara o fim do dandismo ao afirmar que a moda o matou ao trazer a possibilidade da produção em série (BARTHES, 2004, p.64). Entretanto, pelo exposto aqui, vejo essa declaração como extremamente limitante. O advento da cópia e da reprodutibilidade apenas alterou a forma de expressão do dandismo, como vemos em A Seita e o seu dândi que embora use roupas produzidas pela indústria, ainda as usa de maneira a tentar estabelecer uma clara separação entre ele e os outros. O conceito de Glick sobre o *Pop Dandyism* é uma boa forma de problematizar como o dandismo se relacionaria hoje com essas possíveis problemáticas. É ao argumentar sobre a visão de Andy Warhol como um possível dândi contemporâneo que a autora expõe sua definição desse conceito:

A term I use to convey the democratic and empathic side of Warhol's approach to dandyism. No longer burdened by the nineteenth-century dandy's ambivalence about the commodity and modern life, Pop dandyism unhesitatingly embraces the pleasures of mass culture, flaunting its passion for what is ordinary while nevertheless maintain an aura of avant-garde distinction. (GLICK, 2001, p.136)

O dândi pop continuaria, portanto, trazendo uma relação ambígua em relação ao poder, como já preconizado por D'Aurevilly sobre o dândi clássico. Aqui mudando a questão da sua relação fraturada entre democracia e aristocracia para a sua relação entre a cultura erudita e a cultura massiva. O que o argumento desenvolvido por Glick traz de novo as discussões aqui empreendidas é o fato desse dandismo pop não apenas abarcar o lado mais *over-the-top* comumente atribuído ao *camp*, mas também o mínimo, o tédio e o neutro. Se o protagonista de *A Seita* aparece repetidamente lendo e rodeado por livros filosóficos e densos, ele ainda não se furta a discutir produtos culturais aparentemente banais, como jogos para videogames ou produções televisivas.

O exagero do *camp* não limita-se apenas a uma visão mais básica do excesso: embora o *over-the-top*, o grotesco e a opulência sejam elementos vitais ao *camp*, ele também abarca o frívolo, o tedioso, o detalhe. Glick desenvolve sua ideia de acordo com a hipótese que a subjetividade *queer* contemporânea se preocupe majoritariamente com a problemática do visto e do não-visto (GLICK, 2001, p.160). Para ela, a obra de Warhol transparece essas questões através de sua relação fraturada com as mercadorias

e a reificação, ao “abraçar as implicações positivas de uma erótica da reificação” (GLICK, 2001, p.37) e “focar-se tanto no ordinário quanto no extraordinário, criando um elitismo paradoxal – um não-exatamente-populismo que simultaneamente engrandece e nivela” (GLICK, 2001, p.141).

Em *A Seita*, o personagem principal, o dândi sem nome, parece como a representação viva dessa relação fraturada. Leitor de obras de autores como Baudelaire, Oscar Wilde e detentor de uma extensa biblioteca, em certo momento do filme sua voz em *off* declara que aproveita aqueles seus dias longe da colônia espacial para ler um gênero desprezado pelos seus pais: ficção científica. Logo após sua declaração, o filme passa abruptamente dessa cena para uma brevíssima cena, de baixa qualidade e em outro formato de tela, de *Power Rangers*, um seriado televisivo infanto-juvenil. Logo após essa breve interrupção narrativa e estética, o filme logo volta a seguir a sua narrativa. Assim, nessa brevíssima interrupção por uma cena que não estabelece nenhuma conexão com as posteriores, o filme também parece emular essa fratura do dândi pop: se normalmente as suas cenas são de planos sequências longos com movimentos de câmera lentos ou até mesmo com uma câmera fixa, esse *insert* de uma cena totalmente divergente da estética do filme parece ilustrar esse novo dandismo aqui representado. Esse encanto pela cultura popular por parte do personagem aparece diversas outras vezes: ao longo de um diálogo com um de seus amantes sobre a vida nas colônias, o protagonista o interrompe ao mudar completamente de assunto e perguntar qual seria o melhor programa de televisão antes da época das migrações. Os dois exemplos dados pelo outro personagem são de obras destinadas majoritariamente a um público infanto-juvenil: *Sailor Moon* ou *Power Rangers*. No filme o dândi não é aquele que preza apenas pelas novas sensações e que desprezaria a cultura *mainstream*, mas o que tensiona essa divisão.



Imagem 8: A transição da declaração sobre a predileção por ficção científica para uma cena de *Power Rangers*

Se há uma ligação entre essas diversas representações do dandismo, o tédio parece repercutir por todas elas. Sontag já relaciona essa aproximação entre o *camp* e o dândi ao argumentar, como uma possível resposta contemporânea à pergunta de como ser um dândi na cultura de massas, que “não podemos superestimar a relação entre o tédio e o gosto Camp” (SONTAG, 1964, p.11). Em *O Retrato de Dorian Gray* seu personagem homônimo parte de interesse para interesse como se trocasse de roupa, porém sempre se entregando completamente ao que lhe fascina naquele momento. Esses interesses são representados no romance através do acúmulo dos objetos associados a eles: tapeçarias diversas, pluralidade de instrumentos musicais de várias partes do mundo, uma infinidade de joias. Embora a questão do consumo esteja presente pelas descrições luxuriantes dos objetos, creio que o enfoque nessa coleção do personagem é muito mais na transitoriedade de seus interesses e paixões, pois em momento algum há uma menção ao valor financeiro, mas sim na sua plasticidade e nas sensações suscitadas por eles. Aqui, o acúmulo e catalogação enciclopédica e exaustiva de objetos é a forma de representar concretamente os interesses a que se entregava o dândi Dorian Gray e também de ressaltar a natureza cíclica e repetitiva de suas atividades:

At another time he devoted himself entirely to music, He collected together from all parts of the world the strangest instruments that could be found, either in the tombs of dead nations or among the few savage tribes that have survived contact with Western civilizations, and loved to touch and try them. He had the mysterious juruparis of the Rio Negro Indians, that women are not allowed to look at, and that even youths may not see till they have been subjected to fasting and scourging (...) **On another occasion** he took up the study of jewels (...) He would often spend a whole day settling and resettling in their cases the various stones that he had collected, such as the olive- green chrysoberyl that turns red by lamplight, the cymophane with its wire- like line of silver, the pistachio- coloured peridot, rose- pink and wine- yellow topazes, carbuncles of fiery scarlet with tremulous four- rayed stars, flame- red cinnamon- stones, orange and violet spinels, and amethysts with their alternate layers of ruby and sapphire. (...) **Then he turned his attention** to embroideries, and to the tapes (...) And so, for a whole year, he sought to accumulate the most exquisite specimens that he could find of textile and embroidered work, getting the dainty Delhi muslins, finely wrought, with gold thread palmates, and stitched over with iridescent beetles’ wings; the Agra gauzes, that from their transparency are known in the East as “woven air,” and “running water,” and “evening dew;” strange figured cloths from Java; elaborate yellow Chinese hangings. (WILDE, 2011, p. 165-170. Grifos meus)

Perceptível no trecho acima citado a presença de expressões semelhantes como introdução ao novo interesse que consome Dorian, como *At another time*, *On another occasion* e *Then he turned his attention*. A repetição é presente na própria escrita, pois tratam-se de diversos parágrafos com estruturas semelhantes que começam por introduzir sua nova obsessão e então partem para uma catalogação exaustiva e

extremamente detalhada dos objetos adquiridos pelo personagem. Assim, parece haver a inversão da ideia de Walter Benjamin (1999,p. 211) do colecionador como aquele que “luta contra a dispersão”: embora haja a aproximação e catalogação dos objetos através do interesse primário que os fizeram ser adquiridos, a própria instabilidade dos interesses de Dorian parece sempre recolocar essa dispersão a qual o colecionador almejaria combater. A imagem dessa casa atulhada de diversos objetos distintos parece ser a representação mesma da dispersão.

O tédio atravessa a narrativa do romance e invade a estética através da repetição da estrutura da escrita. Creio que *A Seita* também se utiliza de escolhas estéticas semelhantes. Enquadramentos, gestos e ações se repetem várias vezes ao longo do filme, de maneira frívola. É como se a câmera transmitisse uma relação de desinteresse e frieza por aquilo que retrata por manter-se constantemente a certa distância do protagonista ou dos outros personagens, privilegiando um plano-médio ou aberto. Quando acontece uma maior aproximação é quando há o desejo de representar objetos ou detalhes dos cenários. A repetição, tanto no romance, através de estruturas parecidas entre os parágrafos, e no filme, através da repetição de planos e enquadramentos, poderia indicar uma tentativa de exprimir uma estética do tédio. Embora ocorram mudanças nos interesses desses dândis, como a troca de paixões de Dorian ou o interesse do protagonista de *A Seita* pelos misteriosos cartazes rosas que encontra espalhado pela cidade no terceiro ato, a repetição parece-me manter a ideia da transitoriedade dessas mudanças. Essa pretensa estética do tédio parece ultrapassar o tédio sentido pelo personagem para também invadir a sua própria representação: o filme parece entediado com seu personagem.



Imagem 9: Repetição de rotina em momentos distintos do filme com enquadramentos iguais

A escolha do filme de focar-se tanto na questão do sono e do sonhar pode ser uma chave para ampliar a discussão sobre sua estética do tédio. Walter Benjamin nota essa aproximação entre o tédio e o sono ao escrever:

Boredom is a warm gray fabric lined on the inside with the most lustrous and colorful of silks. In this fabric we wrap ourselves when we dream. (...) The sleeper looks bored and gray within his sheath. And when he later wakes and wants to tell of what he dreamed, he communicates by and large only this boredom. For who would be able at one stroke to turn the lining of time to the outside? Yet to narrate dreams signifies nothing else. (Benjamin, 1999, p.106)

Um ponto curioso levantado por essa citação é o fato dele dizer que o narrar do sonho só poderia ser revelado a partir do tédio, como um tecido cinza encobrendo as cores e ornamentações do sonho. Fato bastante pertinente ao sabermos que toda a narração do filme é a de um sonho do seu protagonista, o sonho de número 43. Não seria essa estética do tédio do filme uma possível representação visual desse tédio benjaminiano? Não apenas uma transposição total, mas também atualizada às novas inquietações contemporâneas quando inserido dentro de um filme de ficção científica distópica, como podemos ver quando o protagonista revela que todos nas colônias espaciais tomaram uma injeção que impossibilita o sono, deixando-os em constante vigília e, conseqüentemente, produtivos. Esse estado de eterna vigília do personagem não apenas resulta no fato concreto de sua ausência de sono, ao menos na parte inicial da narrativa, mas também parece guiar todas suas ações. Suas caminhadas pelas ruínas e sua rotina repetitiva soam como uma espécie de sonambulismo constante, fortemente realçadas pela sua apatia e por seus gestos quase maquínicos. Quando Warhol declara, ao falar sobre a presença da repetição em sua obra artística, que gostaria de ser uma máquina²⁴, provavelmente teria a concordância do protagonista do filme. Aqui, mais uma vez, Benjamin parece trazer um possível ponto de interesse ao escrever que o tédio era a marca de distinção dos grandes dândis²⁵. Portanto, o tédio assume aqui o caráter principal de distinção do dândi, possibilitando sua existência dentro de uma cultura massiva de objetos reprodutíveis. O tédio, suas ações maquínicas e aparente despreendimento em relação a tudo que lhe rodeia que parecem assumir essa função primordial de distinção.

A figura do sonâmbulo é importante aqui por não assumir uma total falta de agência: embora dormindo e inconsciente, ele ainda caminha e pode realizar ações. O personagem, afinal, embora de maneira apática, parece sempre em busca de novas sensações de diversas maneiras. Busca constantemente novos parceiros sexuais, bebe,

²⁴ “The reason I’m painting this way is because I want to be a machine. Whatever I do, I do machine-like, because it is what I want to do” (WARHOL apud WILSON, 1968)

²⁵ “Boredom is always the external surface of unconscious events. For this reason, it has appeared to the great dandies as a mark of distinction. Ornament and boredom”(BENJAMIN, 1999, p.106)

fuma maconha e rememora seu passado ao ir até as ruínas de sua antiga escola. Até mesmo a decoração exacerbada e anacrônica de sua casa, saturada de móveis de eras diversas, é uma forma de tentar a deixar “do jeito como era antes”, em uma tentativa nostálgica de reconstituição do passado através desses objetos. Sua própria volta para Recife também é uma forma de buscar novas possibilidades de sensações divergentes. Ao ser indagado se haveriam gays nas colônias, ele responde afirmativamente, mas todos “fazendo a linha casal hétero de bem”. “Cafona”, conclui ele logo em seguida. Sair das colônias representa para o personagem a chance de encontrar novos prazeres, buscar uma forma de vida *queer*, longe da aparente homonormatividade de lá. O tédio, portanto, seria uma forma de também experimentar novas sensações, interditas nas colônias.



Imagem 10: Repetições de encontros sexuais em A Seita

José Gil (1986, p.18), ao discorrer sobre a poética de Fernando Pessoa, argumenta a importância do tédio e da passividade para a busca de novas sensações na poesia do heterônimo Bernardo Soares. Ao afirmar que “se queremos favorecer o sonho, é sobretudo necessário não agirmos”, faz-se clara a conexão entre esse pensamento e as atitudes do personagem e também da própria repetição de planos e enquadramentos. Ele continua e escreve que “Mantendo à distância os estados de consciência claros e distintos, abrimos e alargamos um espaço intersticial, entre a vigília e o sono, entre a actividade da vida e a inércia total do corpo e do espírito. Estados experimentais de

semi-sono, de tédio, de fadiga, de insônia.” (GIL, 1986, p.18). Esses estados permitiriam então a busca não através das grandes sensações, mas das sensações despertadas pelo micro, pelo cotidiano e possibilitadas através do tédio e da reconfiguração propiciada por ele. Sensações fugidias, *queers* na sua recusa de corpos ativos e producentes. O personagem foge de uma vida moldada em um paradigma heteronormativos de produção constante em busca do improdutivo, de sensações outras. O filme aposta nessa possibilidade suscitada pelo personagem ao também adotar uma estética do tédio, transpondo essa possibilidade de novas sensações também para novas estéticas e possibilidades de relação com o espectador.

Em Dorian Gray os objetos parecem acumular-se um em cima do outro em uma colossal e crescente pilha de detritos: quando Dorian parte de um interesse para o outro de maneira tão absorta e intensa, todos os objetos anteriores perdem seu caráter de novidade e parecem tornar-se apenas resíduos de seus interesses passados. Entretanto, a particularidade do texto é que, pelo fato de não envelhecer, o protagonista inverte a relação clássica do humano como peregrino e os objetos, os espólios, como duráveis, colocando em xeque uma das principais ideias da produção como uma herança durável para as gerações futuras, a representação concreta e material de seus esforços e trabalho. Ao defrontar-se com uma possível imortalidade, o dândi do livro não vê esses objetos como herança possível e que estarão ali depois de sua morte, pois essa imortalidade o faria ver todos aqueles objetos se deteriorarem. Portanto, embora os objetos colecionados por Dorian tragam sempre marcas de distinção por não se tratarem de reproduções, através da inversão de valores trazida por sua imortalidade, já podemos ver uma relação com os objetos que encontra ecos com a contemporânea e a questão dos objetos descartáveis. Como argumentado por Glick (2001, p.143), “Dorian está na posição contraditória de tentar escapar da reificação da sociedade burguesa ao dissolver seus desejos no mundo de sonhos do que ele mesmo pretende acordar”, portanto “simultaneamente encantado e ameaçado pelas mercadorias que o engolfa”.

Enquanto o dândi pop de *A Seita* parece já ter abarcado a fruição estética de objetos de uma cultura massiva, de uma forma que remete à sensibilidade camp como exposta por Sontag, Dorian parece estar posicionado em uma bifurcação entre a adoração e o desprezo pelas mercadorias e pelos objetos descartáveis. No romance os objetos das coleções de Dorian parecem originais e marcadores de sua posição como nobre, já o filme constantemente reforça esse possível novo dandismo através, não apenas dos já mencionados diálogos sobre cultura de massa, mas também pela presença

de objetos anacrônicos dentro da casa do protagonista: boias de plástico convivem com jogos de porcelana e cartazes de seriados televisivos dividem a parede com pinturas à óleo.



Imagem 11: A mistura de objetos no filme: cartaz de Arquivo X sobre uma pintura à óleo, cadeira de plástico ao lado de uma de madeira.

Entretanto, a condição excepcional trazida pela sua imortalidade promove uma nova relação com sua coleção: mesmo tratando-se de objetos duráveis, como joias, tecidos e objetos musicais, e marcados pela sua forte pretensão de ineditismo e exotismo como formas de marcar distinção, Dorian reflete que eles são apenas ruínas, enquanto ele permaneceria intacto pela agência do tempo.

He was almost saddened by the reflection of the ruin that time brought on beautiful and wonderful things. He, at any rate, had escaped that. Summer followed summer, and the yellow jonquils bloomed and died many times, and nights of horror repeated the story of their shame, but he was unchanged. No winter marred his face or stained his flowerlike bloom. How different it was with material things! Where had they gone to? (WILDE, 2011, p.169)

Pode-se ver a ressonância no romance com o gesto de Walter Benjamin (1985, p.117-118) de nomear a casa burguesa do século XIX como “espaços de pelúcia”, pois seriam locais totalmente tomados por objetos.

Num quarto burguês dos anos oitenta, apesar de todo o “aconchego” que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: “Não tens nada a fazer aqui”. Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios. Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira. Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que

está em jogo: “Apaguem os rastros”, diz o estribilho do primeiro poema da Cartilha para os cidadãos. Essa atitude é a oposta da que é determinada pelo hábito, num salão burguês. Nele, o “interior” obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, que se ajustam melhor a esse interior que a ele próprio. Isso pode ser compreendido por qualquer pessoa que se lembra ainda da indignação grotesca que acometia o ocupante desses espaços de pelúcia quando algum objeto da sua casa se quebrava. Mesmo seu modo de encolerizar-se — e essa emoção, que começa a extinguir-se, era manipulada com grande virtuosismo — era, antes de mais nada, a reação de um homem cujos “vestígios sobre a terra” estavam sendo abolidos.

Entretanto, há aí uma inversão crucial: enquanto para o burguês discutido por Benjamin esses objetos seriam seus “vestígios sobre a terra”, para Dorian eles são a representação concreta da fugacidade das coisas, como um protótipo da relação contemporânea da cópia e reprodutibilidade. Outro ponto de inversão é propiciado pela ideia do dândi como sua maior obra de arte e, portanto como seu principal objeto, seu vestígio definitivo. Se para Benjamin esses “espaços de pelúcia” assumiriam a imagem de um “estojo”: local que protegeria e acolheria o burguês contra os “perigos” do mundo exterior através do acúmulo de objetos, no romance de Wilde o perigo que assombra o protagonista e que o faz passar de um interesse a outro e colecionar objetos de maneira compulsiva encontra-se dentro da própria casa. Não é o mundo exterior que assusta Dorian, mas seu próprio retrato, trancado e escondido dentro de uma sala vazia de sua casa. É a sua própria condição cindida de homem-objeto que o assombra, não um mundo exterior do qual ele busca isolar-se através de sua coleção.

For these things, and everything that he collected in his lovely house, were to be to him means of forgetfulness, modes by which he could escape, for a season, from the fear that seemed to him at times to be almost too great to be borne. Upon the walls of the lonely locked room where he had spent so much of his boyhood, he had hung with his own hands the terrible portrait whose changing features showed him the real degradation of his life, and had draped the purple- and- gold pall in front of it as a curtain. (WILDE, 2011, p.171)

Sua própria existência como objeto é o fantasma que assombra Dorian. A sua existência dupla como humano e objeto de arte é a representação concreta da dialética dândi da vida como obra de arte. O próprio Dorian encobre o quadro de maneira semelhante à organização de um palco teatral ao lhe colocar mortalhas que se assemelham a cortinas. Por vezes ele senta-se em frente ao quadro e o vê como se assistisse algum espetáculo, tendo emoções diversas, como podemos ver na seguinte frase: “sometimes loathing it and himself, but filled, at other times, with that pride of rebellion that is half the fascination of sin, and smiling, with secret pleasure, at the misshapen shadow that had to bear the burden that should have been his own.” (WILDE, 2011, p.172). No final do romance, ao tentar destruir o quadro, seu próprio

corpo sucumbe e morre. O romance parece narrar a vitória da superfície (o quadro) contra a profundidade (o humano). O dândi aqui assume a sua forma máxima e mais concreta da sua figura de obra de arte, porém Dorian é uma espécie de dândi falho por não suportar essa dialética entre superfície e conteúdo. Ao tentar destruí-la, destrói a si mesmo no processo. Um dândi só poderia existir nessa cisão ambígua, destruir a superfície seria apagar sua própria existência.

Se em Dorian Gray vemos o fracasso de um dândi preso na bifurcação entre aceitar a sua divisão entre seu corpo e o quadro, creio que *A Seita* também discuta a questão da transformação do dândi em não-humano. Ao empregar a estratégia de aproximação do dandismo com a cultura de massas como forma de reforçar um discurso das potências das superfícies e da artificialidade, a película acaba por transformar o dândi, ele mesmo, em pura superfície. Para além de causar essa aproximação, também acaba por transformar o seu personagem dândi em um objeto dessa cultura de massas. Como já discorrido, o dândi “transforma a elegância e o supérfluo na própria razão de existir” (AGAMBEN, 2007, p.82) e cria a si mesmo ao realizar uma espécie de ascese de uma superficialidade moral e estética. A criação de si mesmo era algo que necessitava de uma consciência de seu objetivo, ou correria o erro de falhar, como ocorre com Dorian Gray. Patrice Bollon argumenta algo semelhante ao escrever sobre o esforço artificial da construção de uma futilidade que deveria parecer natural:

A futilidade era realmente, sem ambigüidade possível, um artifício, uma atitude deliberada, voluntária, construída, que não lhes era absolutamente “natural”, pelo contrário, exigia deles um esforço a cada instante (...) Essa maneira de celebrar o mundo em sua aparência, e mesmo como pura aparência, lhes servia de modo de vida e de ética, de ideologia, e constituía para eles sua única, última moral (...). Eles concebiam a vida como uma arte, eles se colocavam como artistas de suas próprias vidas. (BOLLON, 1997, p.181-182)

Como forma de se transformar em obras de arte, o dândi de *A Seita* acaba então por assumir uma postura de extrema superficialidade corporal, assumindo assim seus gestos, poses e indumentárias como ferramentas de construção de si. Assim, ao apagar as fronteiras entre conteúdo (*Self*) e superfície (corpo), ele transforma-se em algo não humano, obra criada através de seus gestos estilizados. Ele não apenas abarca o *camp* e os prazeres da cultura de massa, mas transforma a si próprio em objeto *camp*, através da sublimação de si e da conseqüente transformação em ornamento da própria tessitura fílmica, uma decoração daquele cenário. Aqui, creio que a argumentação de Agamben do dandismo como uma tarefa sacrificial que busca o desapossamento de si (do *Self*),

alcançando assim o não-humano, funcione como forma de tentar abarcar o que vejo como o objetivo do longa-metragem e que possibilita a leitura da interseção do dândi com o *camp*.

A condição para o sucesso dessa tarefa sacrificial consiste em que o artista leve às suas últimas conseqüências o princípio da perda e do desapossamento de si (...) Da mesma maneira que a obra de arte deve destruir e alienar a si própria para se tornar uma mercadoria absoluta, também o artista-dandy deve transformar-se em cadáver vivo, tendendo constantemente para um outro, uma criatura essencialmente não-humana. (AGAMBEN, 2007, p.85)

Ao se tornar em algo não-humano através da promoção das superfícies e da conseqüente multiplicidade de leituras que permite ao negar um conteúdo imutável, o dândi de *A Seita* parece almejar essa nova configuração, essa condição de superfície absoluta. Ao aceitar a mercadoria e a cultura massiva, ele se coloca em posição privilegiada para aceitar sua transformação em pura superfície. O dândi parece buscar um modo de existência estético. E é através desse desapossamento que se converteria em algo não-humano, “a existência não como sujeito, mas como obra de arte” (DELEUZE, 2010, p.124). Deleuze ressalta que a discussão suscitada por Foucault sobre a construção estética de si não implica uma volta ao sujeito, seus argumentos muitas vezes parecem encontrar vários pontos de encontro com ideias do dândismo, embora esse nunca seja nominalmente citado pelo autor.

Como é possível ver uma contradição entre o tema da morte do homem e o das subjetivações artísticas? (...). Há uma mudança de problema, nova criação. O fato de que a subjetividade seja produzida, que seja um “modo”, deveria bastar justamente para persuadir-nos que o termo deve ser tomado com muita precaução. Foucault diz: “uma arte de si mesmo que seria totalmente o contrário de si mesmo...” Se existe sujeito, é um sujeito sem identidade. (DELEUZE, 2010, p 147).

O filme parece representar esse não-humanismo do dândi ao não valorar os personagens humanos em detrimento dos outros objetos de cena, como podemos ver em algumas sequências do longa onde o protagonista parece mais um elemento de cenário. Em uma dessas cenas, a câmera segue o protagonista, vestido impecavelmente e caminhando lentamente entre as ruínas da cidade abandonada. Podemos notar que embora o acompanhamos, ele não é o foco principal. A câmara o acompanha, em movimentos lânguidos e quase desinteressados: se perde do personagem e centra-se em rachaduras e outros detalhes do local, mantendo sempre uma distância fria do personagem. Ela parece manter-se indiferente à ação que filma, não funcionando como ponto de vista e focando-se em pontos do cenário que não são vistos pelo protagonista.

Ele torna-se um ornamento naquelas ruínas: um belo contraste entre a decadência daqueles espaços que a câmera não dá nenhuma importância central. Se o personagem observa aqueles cenários de maneira blasé, a câmera também o transforma em objeto para ser visto, em uma decoração do cenário.



Imagem 12: Câmera perdendo-se do protagonista

Em outra sequência, durante um diálogo entre o protagonista e um dos homens com quem ele fez sexo, a câmera não se fixa na imagem dos dois personagens, ou mostra um plano e contra-plano do diálogo, mesmo esse aparentando ser importante, pois o protagonista rememora importantes fatos do seu passado, podendo ser visto como importante para entender as motivações do personagem e dar uma certa profundidade psicológica a ele. O filme se mantém impassível perante a isso e nega essa possível profundidade. A câmera continua a movimentar-se pelo ambiente de forma lenta e incerta, preterindo o diálogo em favor dos objetos de cena. Assim, a decoração, as roupas e os móveis, os ornamentos da tessitura fílmica, mostram-se muito mais importantes para o filme que qualquer suposta profundidade psicológica de seu protagonista. Esse também é pura superfície, constantemente construído por si mesmo através de seus gestos afetados, rigorosa rotina e a total falta de sentimentos ou reações afetivas. Se em *Dorian Gray* há a separação entre a superfície e o conteúdo de maneira concreta dada pela separação do quadro e do corpo, aqui os dois estão unidos dentro do corpo. Sem o recurso do quadro como objeto representativo da superfície, o filme emprega a câmera e a disposição dos objetos cênicos e dos personagens como forma de ressaltar a superfície ao transformar eles em cenário.



Imagem 13: Personagens de “A Seita” como ornamentação filmica



Imagem 14: Câmera desinteressada durante diálogo entre personagens

Creio que *A Seita* demonstra que o dândi e a estética *camp* funcionam como possibilidades estéticas muito mais amplas se vistas a partir da ótica da promoção das superfícies e da visão de um *Self* mutável, em constante construção e aberto a múltiplas interpretações. Visão e emprego muito mais enriquecedores do que quando vistos apenas como ligados com a questão de uma apreciação cultural aristocrática e que almeja a busca de distinção através da condenação da cultura massiva. Oscar Wilde em *The Critic as Artist* ressalta a importância de uma “vida contemplativa”, uma vida de apreciação estética que “that has for its aim not DOING but BEING, and not BEING merely, but BECOMING” (WILDE, 1891). Mais uma vez vemos a importância da ideia de uma constante e ativa construção e transformação de si e sua relação com o dandismo. Dado a condenação histórica da ideia do *Self* performático e a sua consequente atribuição ao homossexual (KING, 1994), julgo que o seu emprego, como visto em *A Seita* se aproximam do que Moe Meyer julga como o maior gesto subversivo de Oscar Wilde de “colapsar sujeito e objeto através da superfície do próprio corpo” (MEYER, 1994, p.99). As paródias performáticas empreendidas por Wilde e pelo protagonista sem nome do filme através de suas performance, aqui vistas como dândi e *camp*, provocam fissuras no discurso que prega uma suposta naturalidade de certos

comportamentos ao deixar visível a artificialidade e o caráter historicamente construído desse discurso.

Assim, embora as ideias partam da ideia de Sontag da aproximação do *camp* com o dândi, não creio que o primeiro seja uma forma de substituição do segundo, como uma nova forma de dandismo que abraça a cultura de massas. Julgo, como pretendi argumentar nesse capítulo, que o *camp* está imbricando com o dandismo em relação a performatividade da ideia do *Self*-como-construção e da importância dada a superfície. Não seria, portanto, apenas uma atualização do mesmo em uma época de cultura de massas, mas teria com esse uma série de aproximações, efetuando então dobras que acabam por permitir novas leituras de ambos através dessas interseções. Possibilitando, assim, novas leituras de objetos culturais através dessa conjunção e uma maior abertura de ambos a usos não centrados em contextos exclusivamente eurocêntricos ou anglo-saxões.

Acredito, portanto, que essa aproximação permite novas leituras do *camp* e do artifício como empregados em obras artísticas *queers* produzidas fora do eixo hegemônico, como podemos ver tanto no crescimento de filmes que trazem elementos dessa estética no cenário do cinema brasileiro contemporâneo aqui discutido quanto no presença de temas como performatividade e artifício como elementos estéticos ligados a uma sensibilidade queer em debates acadêmicos produzidos no Brasil. Parece-me que essas obras buscam, através da artificialidade, provocar fissuras no discurso que promove a sobriedade e seriedade e que, conseqüentemente, condena o considerado excessivo e o tido como não-natural, hipótese central para a discussão dos próximos capítulos. Como Rosalind Galt (2015, p.60) afirma: “Cor, opulência, excesso e estilo são armas estéticas para corpos *queer*.”. Concluo, portanto, que uma leitura comparada do *camp* e do dandismo através das chaves aqui exploradas, permite então discutir como as escolhas estéticas que buscam a artificialidade podem ser vistas como importantes escolhas estéticas marcadamente presente em uma parte da filmografia *queer* brasileira contemporânea.

03. Encantadora melancolia: o ornamental em Doce Amianto

What can you say about a success? Nothing! But the failures- that tiny subspecies of homosexual, the doomed queen, who puts the car in gear and drives right off the cliff! That fascinates me.
Andrew Holleran

A la revolución, se va bien vestida.
Severo Sarduy

Amianto, fechada em seu quarto após ser desprezada, lamenta-se e chora. Acredita que nunca mais achará alguém. Seu colorido quarto, repleto de objetos e ornamentos, lhe acolhe e protege. Seu único consolo é o fantasma de sua amiga/fada-madrinha Blanche, numa provável referência à personagem de *Um bonde chamado desejo* e que continua a marcar essa espécie de genealogia do artifício. A sinopse do filme, presente no site oficial do coletivo Alumbramento, já traz a presença da importância do artificial: “Amianto vive isolada num mundo de fantasia habitado por seus delírios de incontida esperança, onde sua ingenuidade e sua melancolia convivem de mãos dadas.”. Aqui vemos também outro elemento importante ao filme e à análise empreendida no presente capítulo: a melancolia de Amianto.

No final do filme, ao fazer sexo com o homem que inicialmente a recusara, Amianto, ainda na cama narra em voz-off:

Somos desimportantes talvez e isso me engasga. Pensar que traremos nos ombros somente o sabor da falta é algo que me deixa tensa. Que insurge em combustão aqui dentro a vontade de acertar no grito e no caminho cada vez maior. Preciso mudar o mundo, preciso mudar o mundo embora prefira um segundo contigo, meu amor.

Amianto deseja mudar o mundo, mesmo que de forma violenta, como indica ao falar da sua vontade de “acertar no grito”, porém, no final, opta pela passividade ao afirmar que trocaria essa vontade de mudar um mundo por um só segundo com o ser amado. A escolha pelo afeto e melancolia em detrimento da ação engajada. Aqui também encontramos ressonância com a figura do dândi a partir da chave do tédio e passividade, como já discutidos previamente. Partindo desses dois eixos centrais do

filme: o artifício que encobre o real através da ornamentação e do belo; e a melancolia, gostaria de trazer outros elementos para a discussão da presença do *camp* no cinema queer brasileiro contemporâneo. Se, como argumentei previamente, essa sensibilidade pode possibilitar a criação de novas formas de vida àqueles à margem, nesse capítulo aprofundar-me nessa hipótese sob a luz desses dois elementos suscitados por *Doce Amianto*.

O que almejo nesse capítulo é discutir sobre a melancolia como parece-me singularmente representada em *Doce Amianto*: um enfoque que afaste a ideia de uma pura estagnação causada por uma sensação de, mas que possa ser lida como uma negação que exige criação. A bicha melancólica é aquela que recusa a realidade do mundo que vive, o que pode demandar ações de criação para gerar uma outra realidade para si. Como ressaltado por Denilson Lopes, “A melancolia, na sua permanente corrosão pluralista, seria uma chave para a criação de identidades transversais e de um aprendizado na volatilidade” (LOPES, 1999, p.122). Para tal, trarei uma discussão sobre algumas das principais ideias da melancolia como desenvolvidas por Freud e Agamben e então tentarei debater a possibilidade de discutir a melancolia sob o signo da criação e resistência a imposição de um tempo necessariamente produtivo e voltado ao futuro. Não em detrimento da sua leitura como falta ou a tristeza pela perda de um objeto que nunca existiu, mas sim a partir dessa própria falta. Tentar discutir como essa falta pode ocasionar criação, uma estetização. O que *Amianto* traria de diferente de *Madame Satã*, e que pretendo debater no presente capítulo, é o fato dela não tentar se desassociar totalmente dos sentimentos negativos que a marginalizam. Ela não parte em busca de momentos totalmente livres desses afetos negativos, mas é a partir e com eles que ela cria suas ilusões.

Como disse no primeiro capítulo, a busca de novas formas de vida através de uma estetização *camp* não significa a exclusão desses sentimentos comumente visto como negativos. Por *Madame Satã* poder dar essa ideia através da teatralização alegre de vidas através de outras personas, julgo importante vermos como *Doce Amianto* parece nunca abandonar a melancolia de sua personagem. Ela não é apenas algo a ser deixado para trás, mas cultivada e valorada, em uma ambígua relação de fascínio e temor pelas sensações que parecem lhe marginalizar. *Amianto* é recusada e jogada na lama pelo homem por quem é apaixonada, mas reitera no final do filme que abandonaria seu desejo de mudar o mundo, o que aqui também poderíamos ver como abandonar as

relações tóxicas e tentar mudar sua posição de exclusão social, por mais um segundo com ele, com o homem a quem ama.

Entretanto, se aqui discuto essa estetização não é na busca de uma pretensa estética melancólica única, mas em possíveis formas que o sujeito melancólico pode gerar essa estetização. Assim, Denilson Lopes faz uma ligação da melancolia com o neobarroco em seu livro *Nós, os mortos* (1999), enquanto Jack Halberstam (2001) a associa com a ideia do fracasso. Aqui gostaria de fazer a sua conexão com a ideia do *pretty* como desenvolvida Rosalind Galt, categoria estética também estigmatizada e associada aos sujeitos desviantes e excluídos de uma visão de progresso. Conexão essa suscitada pelas imagens da filmografia analisada na dissertação, especialmente por *Doce Amianto*, a bicha que em seu quarto chora pensando tudo que poderia ser ou ter, a bicha que quer mudar o mundo, mas trocaria tudo pelo seu amor. Amianto assim aparece como um vetor entre esses dois campos, como a bicha melancólica presa entre o desejo de mudança e o de contemplação, estagnação. Para além do filme, também almejo discorrer sobre o romance *O beijo da mulher aranha* (Manuel Puig, 1976), por encontrar em Molina, personagem do livro, interessantes pontos de aproximação e distanciamento com Amianto através dessas duas chaves.

A bicha melancólica

Creio que o debate sobre a melancolia faz-se hoje importante por entrar em colisão com certas reivindicações da militância LGBT de demandar personagens *queers* “empoderados” dentro de narrativas edificantes. Seriam, assim, personagens esclarecidas, com visões políticas progressistas, que rompam os estereótipos vistos como negativos (muito afeminado, melancólico, usuário de drogas, promíscuo etc) e que devam alcançar um “final feliz” na narrativa, muitas vezes em relações monogâmicas e sadias. Mesmo que a demanda por esses personagens invista em uma necessária busca de representações que rompam com os binarismos de gênero e de sexualidade, julgo que essa busca corre o risco de cair em uma limitação, ao negar uma vasta gama de outras possibilidades narrativas e estéticas. Além de negar ou relativizar obras que não apresentem personagens *queers* exemplares, vistas como sinais de vergonha e preconceito internalizados dos autores. Essa reiteração do sucesso parece clamar a necessidade de entrarmos nas demandas neoliberais, onde não haveria qualquer

margem para os afetos negativos cultivados por pessoas como Amianto²⁶. “Numa época como a atual, que valoriza o otimismo, o “pensar positivo” a qualquer preço (...) a melancolia não deve ser reduzida à fraqueza, impotência ou a um conformismo apocalíptico” (LOPES, 1999, p.21)

Essa busca por narrativas que representem personagens gays bem resolvidos e com lugares estabelecidos na sociedade ganha força nos Estados Unidos após os protestos de Stonewall, em 1969. Embora já houvesse obras com personagens homossexuais resolvidos, e até mesmo com finais felizes, como o livro *The Price of Salt* (Patricia Higsmitth, 1952), foi com os protestos de Stonewall que essas reivindicações ganharam força e voz. A partir de então, essas demandas entram nas discussões de um recém inaugurado movimento de Orgulho Gay, cuja principal política era a de assumir-se e viver orgulhosamente com sua orientação sexual dentro da sociedade, onde poderia trabalhar e produzir. Um verdadeiro cidadão exemplar. “Embora a revolta de Stonewall tenha sido iniciada por drag queens, [o movimento da] “liberação gay”, ao menos nas suas manifestações tardias, encorajava lésbicas e gays agirem de uma forma nova, positiva e com papéis de sexo e gênero não-desviantes” (HALPERIN, 2012, p. 47). O ativismo pós-Stonewall pregava, portanto, o assimilacionismo, apontando para a normalização como forma de integra-se na sociedade e conseguir direitos perante o Estado. Foi então que cresceu uma grande recusa à cultura gay de uma época antes da incidência do discurso de *sair do armário*. Assim, o *camp*, os musicais, o culto às divas, o apreço à ópera e à decoração, começaram a ser vistos como relíquias inquietantes de um passado recente onde os gays não poderiam se assumir sem sofrerem fortes retaliações sociais e precisariam se apropriar da cultura heterossexual num processo de desidentificação, como o exposto por Muñoz e discutido no primeiro capítulo.

Embora na história brasileira não tenhamos um evento centralizador como as revoltas de Stonewall, especialmente por estarmos no meio de uma ditadura enquanto o movimento de liberação gay fervilhava nos Estados Unidos, as discussões sobre os marginalizados por suas orientações sexuais e de gênero ocorriam paralelamente com bastante vigor, ampliando sua divulgação nos anos finais da ditadura ao dar-se um certo arrefecimento da censura vista nos anos anteriores. Importante marco dessa abertura é o

²⁶ Lisa Duggan tem uma instigante visão sobre a ligação dos movimentos LGBT contemporâneos e os ideais neoliberais em *The twilight of equality?* (2003). No livro ela cria o conceito da *homonormatividade* para explicitar essas aproximações: “uma política que não contesta os pressupostos e instituições heteronormativas, mas os mantém e sustentam, enquanto promete a possibilidade de uma cultura gay privada e despolitizada, ancorada na domesticidade e consumo” (Duggan, 2003, p.50)

surgimento do já citado jornal gay *O Lâmpião da Esquina* (1978-1981), onde podemos ver, ao menos em seus números iniciais, preocupações que fazem eco às suscitadas pelo movimento de liberação gay norte-americano²⁷. No primeiro editorial do número 0 do jornal, chamado “Saindo do Gueto”, lê-se:

É preciso dizer não ao gueto e, em consequencia, sair dele. O que nos interessa é destruir a imagem padrão que se faz do homossexual, segundo a qual ele é um ser que vive nas sombras, que prefere a noite, que encara sua preferência sexual como uma espécie de maldição, que é dada aos ademanos e que sempre esbarra, em qualquer tentativa de se realizar mais amplamente enquanto ser humano, neste fator capital: seu sexo não é aquele que se desejaria ter. (LÂMPIÃO, abril de 1978, p.2)

Assim, vê-se que as novas ideias e representações discutidas pelos movimentos gays norte-americano e brasileiro buscavam uma ruptura nas ideias até então ligadas à homossexualidade, agora vistas como estigmatizadas e estereotipadas, através da afirmação de equivalência das orientações sexuais e da exaltação do assumir-se. Mesmo esses questionamentos sendo extremamente importantes, especialmente no que tange às conquistas políticas homossexuais eles podem também trazer consequências, como apagar a presença do desviante, aquele que não se adequa as normas institucionalizadas como “normais” e a criação de um corpo homossexual bem delimitado: branco, monogâmico, saudável, masculino e profissionalmente bem-sucedido. Assim, os homossexuais que viveram no período antes do movimento de liberação gay acabaram sendo ridicularizados pelos militantes que pregavam seu orgulho. A “cultura gay” de então foi rapidamente tida como retrógrada.

David Halperin, ao destacar as diferenças entre as gerações pré e pós Stonewall (a qual ele faz parte) perante à ideia da homossexualidade e as diferenças de suas representações na cultura gay nos dois períodos, escreve:

From my youthful perspective, which aspired fervently to qualify as “liberated,” those old queens were sad remnants from a bygone era of sexual repression—victims of self-hatred, internalized homophobia, social isolation, and state terror. (...) We certainly weren’t much interested in what passed for gay culture at the time.(...) , it featured female stars or divas whom older gay men identified with, apparently because those doomed, tragic figures reflected the abject conditions of their miserable lives and resonated with the archaic form of gay male existence that we ourselves had luckily escaped—that gay liberation had liberated us from. (HALPERIN, 2012, p.39-40)

²⁷ Não são todos os membros editoriais do jornal que se aproximam dessas ideias. Por tratar-se de um número grande de integrantes, seria de se esperar que houvesse uma pluralidade de opiniões divergentes dentro do mesmo veículo. Como veremos no próximo capítulo, o jornal também empregava várias estratégias discursivas que se distanciavam da ideia de assimilacionismo, como o camp e o deboche. Para mais informações sobre essas diferenças dentro do quadro do jornal discutidos pelos próprios membros, ver o informador documentário *Lâmpião da Esquina* (Lívia Perez, 2016)

Aqui fica claro que para o autor a homossexualidade voltou-se majoritariamente para a questão do desejo sexual por parceiros do mesmo sexo, todos os outros elementos até então vistos como característicos do homem gay foram condenados então como estereótipos homofóbicos e repressivos. A figura do jovem gay viril, sexualmente ativo, assumido e orgulhoso de sua orientação sexual substituiu a da bicha afeminado, melancólica e que dependia de uma recodificação de produtos culturais heterossexuais, como os musicais ou as divas, para sentir-se representado. O primeiro teria acesso ao sexo gay, enquanto o segundo permaneceria em um eterno desejar e idealizar, formando então uma imagem negativa desse último. Muito da ideia de ligar esses sentimentos menos nobres à homofobia internalizada ainda estaria presente até hoje, como argumenta Heather Love (2007) ao escrever sobre o receio ou desconfiança que essas representações negativas ainda trazem e a importância de estudos *queers* que não ignorem esses sentimentos e representações negativas do que outros como orgulho, comunidade e amizade.

“A associação da homossexualidade com a perda, a melancholia e o fracasso é muito forte”, afirma Heather Love (2007, p.06). Mas qual seria a ligação da melancolia com os sujeitos *queers*? Para Love e Elizabeth Freeman, grande parte dessa associação é herdeira de uma visão modernista do progresso como objetivo humano. “A lógica do tempo-como-produtivo se torna uma série de causa-e-efeito: o passado parece inútil a menos que prediga e possa servir de ferramenta ao futuro” (FREEMAN, 2010, p. 5). Portanto, se haveria o sujeito marcado para o progresso, símbolo da evolução humana e da possibilidade de uma modernização e progresso contínuos (o homem branco heterossexual e europeu), haveria então aqueles excluídos desse progresso, os que ficariam para trás e que carregam em seus próprios corpos o estigma desse anacronismo. Assim, os invertidos, os negros, os selvagens, seriam vistos como aqueles que ainda não alcançaram a civilização, como ressaltado pela autora.

Gay men, lesbians, and other “perverts” have also served as figures for history, for either civilization’s decline or a sublimely futuristic release from nature, or both. (...) Shame, passivity, melancholy, and recoil, to name but a few, were ways of refusing the progressive logic by which becoming ever more visible was correlated with achieving ever more freedom. Late-nineteenth-century perverts, melancholically attached to obsolete erotic objects or fetishes they ought to have outgrown, or repeating unproductive bodily behaviors over and over, also used pastness to resist the commodity-time of speedy manufacture and planned obsolescence. (FREEMAN, 2010, p.7-8)

Portanto, a própria ligação com a melancolia se vincula a ideia da passividade, daqueles presos ao passado, e também com a imagem do sexualmente desviante, daquele que não se encaixaria nessa nova estrutural temporal exigida por um nascente capitalismo industrial. O dândi, discutido no capítulo anterior, pode ser visto como um desses corpos que não se encaixam nessa nova ordem, como pudemos ver na sua representação anacrônica em *A Seita*. O melancólico pode ser uma outra imagem desses corpos desviantes, por estar sempre fixado no passado; vivendo em um presente impregnado desse passado. Como o anjo da história de Walter Benjamin, o melancólico seria aquele que dá às costas ao futuro, mas que é arrastado para esse de maneira involuntária e violenta enquanto presencia, com terror, o acúmulo de ruínas. Denilson Lopes ressalta a tortuosa história da melancolia ao escrever:

A melancolia é frequentemente desvalorizada, quando não temida: como caráter, no sistema dos quatro humores na medicina clássica, caracterizado pela disfunção da bile negra, de onde a etimologia da palavra; como doença mental, caracterizada por crises de angústia, abatimento profundo e fadiga intensa (...); condenada pela igreja católica, confundida, às vezes com a preguiça, tornando-se um dos sete pecados capitais; e, ainda, como mal social, causada, segundo marxistas pela incapacidade da inteligência burguesa em remediar, de uma forma positiva, a contradição entre o reino das possibilidades e a dura realidade histórica, não passando de um sinal claro de decadência burguesa. (LOPES, 1999, p.27)

Nesse breve percurso histórico, Lopes ressalta vários pontos já discutidos aqui, mas enfatiza novamente a sua associação com passividade e a preguiça e também com sua condenação marxista que a colocam como uma incapacidade de entender e aceitar a “dura realidade histórica”. Em *Luto e Melancolia* (1917), Freud define, bruto modo, o luto como uma reação para uma perda real, concreta, como a morte de um parente e a melancolia como a perda de algo que “não podemos, porém, ver claramente o que foi perdido, sendo de todo razoável supor que também o paciente não pode conscientemente perceber o que perdeu” (FREUD, 1955, p.244). Suas consequências e manifestações clínicas, para Freud, seriam “um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição” (Freud, 1955, p.244). Aqui vemos fortemente presente, novamente, a sua associação com ideias de letargia, passividade e alienação,

ressaltando a ideia do melancólico como aquele destoante em um processo de modernização que exige atenção ao futuro.

Agamben volta-se à antiguidade clássica e a teoria dos quatro humores ao discorrer que na Antiguidade a melancolia era vista de maneira ambígua, pois ao mesmo tempo que “o temperamento que deriva da sua prevalência no corpo humano é apresentado sob uma luz sinistra: o melancólico é *pexime complexionatus*, triste, invejoso, mau, ávido, fraudulento, temeroso e terroso” (AGAMBEN, 2012, p.34), ela também era associada com as artes, filosofia e poesia, marcando assim “o ponto de partida de um processo dialético no transcurso do qual a doutrina do gênio se costura indissolúvelmente com a do humor melancólico na fascinação de um conjunto simbólico” (AGAMBEN, 2012, p.34). Para o autor, além dessa ambivalência do melancólico haveria também uma ligação da melancolia com o erotismo, estabelecendo a ligação entre o amor romântico e a melancolia e assim “o próprio processo do enamoramento converte-se nesse caso no mecanismo que abala e subverte o equilíbrio humoral, enquanto, inversamente, a empedernida inclinação contemplativa do melancólico o empurra fatalmente para a paixão amorosa.” (AGAMBEN, 2012, p.41). Ao estabelecer uma ligação entre a paixão e o melancólico, abre-se então uma leitura que relaciona as ideias de melancolia de Agamben e Freud, pois se paixão pode suscitar a melancolia é através da sua idealização não-concretizada, ou o “transformar o que compete à contemplação em desejo de abraço”, como o autor fala em outro trecho:

O caráter próprio do Eros melancólico acaba identificado por Ficino com um deslocamento e um abuso: “Isso sói acontecer” – escreve ele – “com aqueles que, abusando do amor, transformam o que compete à contemplação em desejo de abraço.” A intenção erótica que desencadeia a desordem melancólica apresenta-se aqui como aquela que pretende possuir e tocar o que deveria ser apenas objeto de contemplação, e a trágica insanidade do temperamento saturnino encontra assim a sua raiz na íntima contradição de um gesto que pretende abraçar o inapreensível.(...) A incapacidade de conceber o incorpóreo e o desejo de o tornar objeto de abraço são as duas faces do mesmo processo, no transcurso do qual a tradicional vocação contemplativa do melancólico se revela exposta a um transtorno do desejo que a ameaça de dentro. (AGAMBEN, 2012, p.41-42)

Assim, a melancolia difere do luto por criar sua própria perda ao querer possuir o que compete à contemplação, ao incorpóreo. É através dessa chave que podemos vislumbrar uma possível outra explicação para a associação da melancolia e do homossexual. Para além da sua exclusão de uma subjetividade moderna voltada ao futuro e ao progresso, a figura do homem afeminado ou da mulher masculinizada que

passariam os seus dias idealizando um amor impossível exemplificaria as características do melancólico como aquele que almeja possuir aquilo que lhe é interdito. A relação afetiva homossexual, por ser considerada impensada, não poderia gerar uma relação de tristeza e luto, mas apenas de melancolia: fica-se triste por perder algo que não existiria, *a love that dare not to speak its name*. O que também poderia explicar o porquê de que após as conquistas sexuais alcançadas através dos movimentos de liberação gay, onde o sexo e relacionamentos homoafetivos tornaram-se possíveis em grande parte dos países ocidentais, esse passado da associação com a imagem da bicha melancólica acabou sendo vista como arcaica e repressora.

Entretanto, um deslocamento aqui faz-se necessário para possibilitar uma nova e mais instigante visão sobre a melancolia *queer*: pensar a ação de desejar não apenas na chave da falta, como prescrito pela psicanálise Freudiana, mas no de produção e criação em consequência desse desejo interdito. Já percebemos em germe nas ideias de Agamben essa possível visão do desejo provocado pela melancolia como produtor incessante de novos desejos ao afirmar que “sob essa perspectiva, a melancolia não seria tanto a reação regressiva diante da perda do objeto de amor, quanto **a capacidade fantasmática de fazer aparecer** como perdido um objeto inapreensível” (AGAMBEN, 2012, p.45. Grifo meu). Assim, para o filósofo a melancolia *produz* novos objetos, mesmo que ainda seja numa chave da fantasmagoria e da falta como discutido por Freud.

As aproximações da melancolia com o artista e o erotismo como desenvolvido por Agamben já trazem também alguns dos argumentos da melancolia como potência de criação. Ao querer abraçar o incorpóreo, o sujeito melancólico necessita criar seu objeto, mesmo que esse continue mantendo sua incorporalidade. Segundo Denilson Lopes, a leitura de Walter Benjamin da melancolia aproxima-se dessa ideia de criação, mesmo que falsa e artificial. Para Benjamin, “a melancolia é a disposição do espírito na qual o sentimento dá uma vida nova, como uma máscara, ao mundo esvaziado, a fim de usufruir à sua maneira de um prazer misterioso” (BENJAMIN apud LOPES, 1999, p.60). Assim, o melancólico se encontra em um ambíguo jogo: embora negue o mundo, estaria sempre criando novos mundos artificiais: máscaras que encubram seu mundo esvaziado. Os melancólicos herdeiros de Bovary precisam constantemente criar suas fantasias, encobrir a realidade “a fim de usufruir a sua maneira de um prazer misterioso”. Essa leitura encontraria uma forte ressonância entre a melancolia e as ideias barrocas *do teatro do mundo* e da vida como um constante jogo de máscaras,

“abrangendo o gozo camp, o tédio dândi (...), constituindo-se em uma estratégia de resistência da subjetividade à homogeneização pelo simples fato de não só pluralizar mas estetizar o tempo” (LOPES, 1999, p.61).

Teias da melancolia

Podemos ver essa forte ligação entre a estetização, o camp e a melancolia no personagem Molina de *O beijo da mulher aranha*. Uma *loca*²⁸ presa por “aliciamento de menores” e que se encaixa perfeitamente na figura da bicha melancólica. A personagem divide sua cela com um preso político de um regime ditatorial (Valentín) e, ao longo da narrativa, discutem constantemente suas visões contrastantes enquanto Molina narra seus filmes preferidos como forma de distrair o companheiro de cela. Posteriormente também descobrimos que Molina foi colocado ali para tentar obter informações da célula guerrilheira de Valentín. Em certo momento, a *loca* narra para o outro uma narrativa de um filme nazista, o que instiga uma grande discussão entre os dois. Ao defender seu fascínio por um filme de propaganda nazista contra a acusação do outro que esse gesto seria totalmente condenável, ele fala:

-Es que la película era divina, y para mí la película es lo que me importa, **porque total mientras estoy acá encerrado no puedo hacer otra cosa que pensar en cosas lindas, para no volverme loco, ¿no?...** Contestame.

-¿Qué querés que te conteste?

-Que me dejes un poco que me escape de la realidad, ¿para qué me voy a desesperar más todavía?, ¿querés que me vuelva loco? Porque loca ya soy. (PUIG, 1994, p.57. Grifo meu)

Molina explicita aqui a necessidade daquelas fantasias que ao longo da novela narra a Valentín. Além disso, ele reforça em outros momentos que compreende que a mensagem política do filme seria condenável, mas que ainda assim o consegue aproveitar pela estética e pela sua narrativa romântica:

-Sí, pero vos sabés que los maquis eran verdaderos héroes, ¿no?

-Che, pero me creés más bruta de lo que soy.

²⁸ A *loca* é uma “figura arquetípica de la homosexualidad popular, que sale de los margenes institucionales para nombrarse a si misma en el juego teatralizado” (SUTHERLAND, 2009, p.26). É a bicha afeminada, que se considera mais mulher do que homossexual. Molina delimita essa diferença na novela em um diálogo com Valentín:

“-¿Y todos los homosexuales son así?

-No, hay otros que se enamoran entre ellos. Yo y mis amigas somos mu-jer. Esos jueguitos no nos gustan, ésas son cosas de homosexuales. Nosotras somos mujeres normales que nos acostamos con hombres.” (PUIG, 1999, p.141)

-Si hablás en femenino es porque ya se te pasó el dolor.
 -Bueno, lo que sea, pero tené bien claro que la película era divina por las partes de amor, que eran un verdadero sueño, lo de la política se lo habrán impuesto al director los del gobierno, ¿o no sabés cómo son esas cosas? (PUIG, 1999, p.66)

Como forma de apreciação *camp*, Molina emprega a total valorização da superfície em detrimento de um possível conteúdo, por isso a abundância quase sufocante de detalhes de ornamentos, roupas, objetos de cena e penteados em todos os seus relatos ao longo do romance. Tal como em *A Seita*, parece que os personagens das suas narrações não seriam mais importantes que os objetos que os cercam, apenas adereços de suas histórias. Na sua própria narração do filme nazista, através da sua atenção claramente fascinada à ornamentação, ele próprio inverte a condenação desse regime a uma arte afeminada e decadente através de um claro jogo de desidentificação com a mensagem política da película. Se a personagem do filme pergunta a seu amante alemão, após se encantar pela austeridade do país durante o Terceiro Reich, “cómo su nación ha podido crear algo tan puro e inspirado, mientras en el resto de Europa se há impuesto un arte por demás frívolo y efímero (...) destinado a perecer como las prescindibles modas femeninas” (PUIG, 1999, p.60), Molina continua descrevendo detalhada e insistentemente toda essa arte frívola, indo de encontro ao discurso propagandístico do filme através de sua apreciação *camp*. Sua releitura *queer* da obra acaba por transformar um filme que, discursivamente, pela austeridade e masculinidade em um melodrama carregado de belos vestidos e ornamentos frívolos. Nessa estratégia, podemos pensar que Molina acaba por perverter a própria mensagem (conteúdo) do filme através da adoção de uma estética que foge completamente ao discurso fílmico.

O curioso aqui é que é Valentín, por mais que reprova a apreciação de Molina pelo filme, quem mais se aproxima dessa condenação do filme por ele desprezado. Ele parece não se dar conta de como alguns de seus discursos aproximam-se perigosamente daquele que ele reprova tão veementemente, como quando ele reprova/alerta seu companheiro de cela: “Ese modo tuyo de pensar en cosas lindas, como decís, puede ser peligroso.” (PUIG, 1999, p.57). Nessa sua condenação a apreciação pelas coisas lindas, parece haver também uma certa desconfiança velada à essas imagens femininas que Molina insistentemente descreve e, conseqüentemente, ao seu afeminamento. Assim, Valentín não apenas associa essa frivolidade ao apolítico, mas à algo ainda mais perigoso, algo digno de atenção e cuidado. Situação que acabará por inverter-se ao longo da obra através de um duplo jogo de artifício: o empregado por Molina e o

empregado pelo próprio texto. Como colocado por Roberto Echavarren (1978, p.66), há no livro “uma dimensão de artifício que vai além o tratamento estritamente documental da guerrilha e homossexualidade”.

É através desse seu jogo *camp* que Molina consegue também criar novas subjetividades para si, a qual posteriormente também moldará a própria subjetividade de Valentín²⁹. Têm-se assim, uma nova possível leitura da melancolia como produção e do desejo da bicha melancólica não como uma auto-repressão ou homofobia internalizada, mas como criação de possibilidades de novos corpos e afetos. Como ressaltado por Echavarren (1978, p.67), é a partir dos diálogos artificiais calcados no espetáculo cinematográfico que os dois protagonistas conseguem construir uma “vida” na “morte”, representada pela dura realidade da prisão e da tortura física e psicológica perpetuada pela ditadura: “à morte representada pelo cárcere se opõe a dimensão imaginária, como verdade e vida”. Se primeiro podemos ver Molina em uma posição classicamente melancólica e também associada aos primeiros discursos psicanalistas sobre a homossexualidade; por sua nostalgia, uma fixação pela mãe e pela tristeza da perda de algo que nunca possuiu; ele emprega as ferramentas do artifício e da fabulação oriundas de sua própria condição melancólica como forma de tentar transcende-la.

Se Molina declara não poder encontrar um homem para si, pela própria condição da sua identificação como *loca*, ele parece dar vazão aos seus desejos através de suas narrações, simultaneamente construindo protagonistas românticas clássicas e as carregando de sua própria condição de exclusão, de estranheza. Como ele deixa implícito através de seus diálogos, uma *loca* não poderia encontrar um homem, porque a partir do momento que esse homem quisesse se relacionar afetivamente com ele, esse não seria mais um “homem normal”. Em certo momento, ao contar para Valentín sobre sua relação platônica com um garçom, Molina lhe diz o motivo desse homem lhe desprezar inicialmente: “Porque se daba cuenta que yo era loca es que no me quería dar calce. Porque él es un hombre normalísimo” (PUIG, 1999, p.48). Entretanto, como ressaltado por Anselmo Peres Arós (2017, p.405), ao final da narrativa, após uma relação sexual entre os dois homens, Valentín parece compreender o caráter performativo do seu companheiro de cela, finalmente vendo Molina como uma mulher:

²⁹ Essa gradual mudança dos personagens parece ser o ponto discursivo central pretendido pelo autor do livro, como podemos ver na seguinte declaração: “Os dois personagens estão oprimidos, prisioneiros em seus papéis, e o interessante é que num certo momento eles conseguem fugir dos personagens que lhes são impostos. Mas não é que superem todos os limites; Molina fica como a heroína romântica que escolhe a morte bela, o sacrifício pelo homem amado” (PUIG apud LINK, 2015, p.24)

“Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela.” (PUIG, 1999, p.181). Entretanto, a presença da aranha mostra-nos que o do artifício ainda permanece nessa sua nova visão possivelmente por sua própria construção através do mesmo, do narrar de Molina das histórias de suas heroínas trágicas é que vêm sua nova imagem feminina.

Através de suas narrativas, Molina cria assim a possibilidade desses relacionamentos que acredita serem impossíveis através das mocinhas de suas narrativas. Entretanto é importante notar que nas suas histórias não há apenas a imagem das mocinhas românticas, mas essas também estão povoadas por criaturas híbridas e tortuosas, como a mulher-pantera, a mulher zumbi e a sua posterior definição como mulher-aranha. “A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas.” (PUIG, 1999, p.6): assim começa sua primeira narrativa, sendo também a primeira sentença da novela. Ao destacar o fato daquela personagem ser *rara*, uma das palavras que em castelhano pode servir como tradução a *queer*, Molina já a coloca como alguém que foge à norma, enfatizando esse fato afirmar que essa não seria uma mulher como as outras. A presença dessa estranheza está presente ao longo de todas suas narrações. Há, portanto, um jogo duplo: com a narrativa fílmica, dado que essa personagem realmente trata-se de uma mulher diferente das outras, pois é uma mulher-pantera, que se transforma em uma besta e assassina os homens com quem tem contatos íntimos; e também com sua própria subjetividade: Molina é um sujeito *raro*, *queer*, e que, como a personagem, encontra-se excluído da possibilidade de manter relações afetuosas com outros homens; mesmo que essa ideia posteriormente será contestada pela imagem também artificial da mulher-aranha como sugerida por Valentín.

Se o garçom por quem é apaixonado é *un hombre normalísimo*, essas mulheres híbridas que povoam suas narrativas parecem ser o oposto dessa normalidade. A insistência em contar essas histórias fictícias dentro de sua própria história parece causar um movimento de dobra quando ele próprio assume o papel da heroína romântica *rara* ao final da narrativa, ao sacrificar-se enquanto tentar passar informações de Valentín ao seu grupo de guerrilheiros. Ao transformar sua própria vida em um enredo que aproxima-se de suas narrações, Molina acaba também por inserir sua identificação como *loca* dentro desse desfile de seres híbridos. Ao longo do romance parece que o artifício não apenas toma conta da narrativa principal e de seus personagens, como uma teia

tecida por Molina que enreda tudo e todos, mas também do paratexto³⁰ do livro, as notas de rodapé presentes ao longo de toda a obra.

Nessas notas de rodapé, vê-se a exposição de diversas discussões sobre a homossexualidade como desenvolvidas por autores como D. J. West, T. Gibbons, S. Lewis, Sigmund Freud, W. Reich, Anna Freud, O. Fenichel, Herbert Marcuse, Dennis Altman, Otto Rank, Rattray Taylor, Norman Brown, Kate Millet e J. C. Uninsobre. Essas notas adotam uma estilística totalmente diferente da vista no texto principal do romance, assemelhando-se mais a discussões acadêmicas e científicas sobre o tema. Echavarren (1978, p.75) as vê como uma forma encontrada por Puig de “enriquecer a visão da homossexualidade, abrindo um campo de possibilidades que ultrapassa as características concretas do personagem Molina”, entretanto julgo que há na visão do autor uma falta primordial, que me parece inviabilizar sua argumentação. Echavarren não ressalta que a última nota de rodapé do romance não nos mostra as discussões acadêmicas de uma personalidade real e histórica, com as demais, mas que trata-se de uma invenção do próprio romance, uma doutora dinamarquesa chamada Anneli Taube. Aqui, creio, não há uma tentativa de superação da “homossexualidade clichê de Molina” através do discurso científico como proposto por Echavarren, mas antes o contrário disso: há a ampliação da potência do artifício empregado pelo personagem para além das margens do texto, uma teia de fabulações que invade as margens, as notas de rodapé e os discursos científicos

Assim, julgo que para além de funcionarem “como uma paródia subversiva da legitimidade do discurso científico” como apontado por Alós (2013, p.1139), também em contraponto a argumentação de Echavarren, as notas indicam a força de mudanças e rupturas da estetização de Molina. A sua fixação pela ficção acaba por vencer a tentativa científica das notas de rodapé de lhe encaixar em uma definição delimitada e limitante. Se antes as notas de rodapé pareciam distantes da narração fantasiosa de Molina ao trazer um rigor científico tanto nos temas quanto no seu estilo, ao final parece que a ficção acaba por se infiltrar nesse discurso científico, o deixando também mais *raro, queer*. A aparição final da mulher-aranha no sonho de Valentín também parece

³⁰ Termo usado por Anselmo Alós para discutir as notas de rodapé do romance. Ele, por sua vez, tira esse conceito das discussões de Gérard Genette, onde: “A paratextualidade constitui-se pela relação - geralmente menos explícita e mais distante - que no conjunto formado por uma obra literária (o texto propriamente dito) mantém com o que não se pode nomear senão como o seu paratexto: prefácios, posfácios, advertências, introduções, etc.; notas marginais, de rodapés, ou finais; epígrafes, ilustrações, [...] que fornecem ao texto um entorno (variável) e por vezes um comentário oficial ou oficioso, cujo leitor mais purista e menos dado à erudição externa não dispõe tão facilmente” (GENETTE apud ALÓS, 2017, p.408)

indicar essa invasão da ficção. Se ao longo do livro, o guerrilheiro aparece como o contraponto realista de Molina, constantemente analisando suas narrações sob a égide de teorias psicanalistas e/ou sócio-econômicas, aproximando-se portanto, do estilo discursivo das notas de rodapé; ao final, após sofrer uma cruel tortura, ele entrega-se às fantasias anestésicas do seu sonho como forma de tentar aliviar a dor concreta que sente. Nele, Valentín encontra-se em uma paradisíaca ilha tropical, onde eventualmente vislumbra a mulher-aranha, imagem anteriormente atribuída por ele a Molina.

Una mujer muy rara, con vestido largo que brilla, «¿de Jamé plateado, que le ajusta la figura como una vaina?», sí, «¿y la cara?», tiene una máscara, también plateada, pero... pobrecita... no puede moverse, ahí en lo más espeso de la selva está atrapada, en una tela de araña, o no, la telaraña le crece del cuerpo de Ella misma, de la cintura y las caderas le salen los hilos, es parte del cuerpo de ella, unos hilos peludos como sogas que me dan mucho asco, aunque tal vez acariciándolos sean tan suaves como quien sabe qué, pero me da impresión tocarlos, «¿no habla?», no, está llorando, o no, está sonriendo pero le resbala una lágrima por la máscara, «¿una lágrima que brilla como un diamante?», sí, y yo le pregunto por qué es que llora y en un primer plano que ocupa toda la pantalla al final de la película ella me contesta que es eso lo que no se sabe, porque es un final enigmático. (PUIG, 1999, p.195)

A descrição da mulher-aranha parece despontar como a representação concreta, imagem final dessa relação fraturada entre o artificial das narrativas de Molina e o real de sua vida ao sobrepor elementos orgânicos e artificiais, humanos e não-humanos em um mesmo corpo. “Luz, brilho, artificialidade e matéria orgânica: o corpo da mulher aranha é formado de camadas ou de *layers* que não se conjugam entre si: vão e vem entre o orgânico e o artificial” (GIORGI, 2014, p.250). Através de seu jogo *camp* de desidentificação (MUÑOZ, 1999) com as histórias das películas clássicas narradas por ele, Molina cria novas possibilidades narrativas para si e rompe com as pretensões científicas não apenas de Valentín, mas do próprio paratexto do romance. O romance culmina assim na figura monstruosa da mulher aranha como o ser que exige a fuga de um corpo orgânico, mas que pede a intercalação entre o real e o artifício, resultando num corpo híbrido. Bricolagem de várias narrativas e subjetividades, a mulher aranha aparece como a representação cinematográfica das construções fabulares de Molina.

O encanto tóxico de Doce Amianto

Paralelo interessante ao pensarmos nas imagens iniciais de *Doce Amianto*, quando vemos a sua protagonista caminhando em frente a um *chroma-key* de uma

estrada com cores extremamente saturadas. Suas roupas mudam constantemente sem nenhum encadeamento lógico. A superfície, seu corpo, parece completamente instável e desligado de qualquer encadeamento lógico e narrativo, e essa sua pluralidade é representada através dessas camadas sobrepostas do orgânico e artifício. A sobreposição da imagem puramente artificiais e técnicas, aqui presente através do uso de uma paisagem claramente artificial e do uso de uma montagem trucada que se assemelha aos primeiros truques de edição realizados por Méliès, e do corpo de sua protagonista parecem apontar para a encarnação cinematográfica dos *layers* da Mulher Aranha. Uma mulher artificial, interpretada por um homem, mas que em nenhum momento da narrativa tem sua feminilidade contestada: Amianto parece assim quase a encarnação cinematográfica dos desejos de Molina. Uma *loca* possível através dessa conjugação cinemática do real e artifício. Uma mulher aranha enredada na sua própria teia de desconsolo e melancolia, mas ainda assim capaz de criar para si os *prazeres misteriosos* desse seu lamento, simultaneamente rindo e chorando lágrimas que brilham como diamantes.



Imagem 15: Amianto caminhando em direção a câmera e trocando de roupas

Ao vermos o desejo provocado pela falta como uma possibilidade de produção, Molina, a bicha melancólica, provoca fissuras em discursos assimilacionistas e científicos na sua busca pela possibilidade de novos corpos e relações *queer*, incluindo aí também a solidão e a improdutividade. Se, como escreveram Deleuze e Guattari (2010, p.16), “o desejo não para de efetuar o acoplamento de fluxos contínuos e de objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr, flui e corta.”. Molina e Amianto parecem aproximar-se da visão dos autores do perverso como aquele “que toma o artifício ao pé da letra: já que assim o querem, não de ter territorialidades infinitamente mais artificiais do que as que a sociedade nos propõe” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p.53). Enquanto *O Beijo da Mulher Aranha* parece indicar essa possibilidade de se um ser híbrido através da imagem cinematográfica, com

camadas sobrepostas de elementos orgânicos e artificiais, *Doce Amianto* funcionaria como uma aplicação dessas ideias no próprio médium cinematográfico tão caro ao romance. Como poderia dar-se essa estética que teatraliza a melancolia e possibilita esse corpo híbrido surgir dentro dessa nova linguagem? Creio que as discussões de Rosalind Galt sobre a problemática da imagem *pretty* possibilita um curioso caminho para tentar discutir essa questão suscitada pelo cotejo das duas obras aqui discutidas.

A ferramenta de criação de Molina, tal qual o papel que cobre a dura luz em *Um bonde chamado desejo*, é o artificial, o ornamental. O esteticismo que protege os corpos *queers* de uma realidade que os marginaliza. Se Mitch rasga o papel, Valentin também alerta Molina de sua desconfiança: admirar as coisas belas pode ser perigoso. “Puede ser un vicio escaparse así de la realidad, es como una droga.” (PUIG, 1999, p.57). As constantes interrupções de Valentin quando Molina detêm-se na descrição de acessórios e ornamentos são sintomáticas de sua desconfiança da frivolidade e do belo: “no me detalles cosas que no tienen importancia realmente.” (PUIG, 1999, p.116). E podemos perceber a continuidade dessa sua desconfiança com sua predileção por um tipo feminino discreto. Ao discutir a narrativa da mulher-pantera, ele ressalta que prefere a outra personagem feminina do filme, por ser “respetuosa, discreta, será eso que me gusta.” (PUIG, 1999, p.18).

Assim, ao condenar o frívolo e expressar sua preferência pelo respeitoso e discreto, Valentín mantêm-se dentro de uma longa história que associa o ornamental e o frívolo ao excesso, a decadência e ao efeminado, como já discutido no capítulo anterior em relação ao dandismo. Dentro dessas duas forças antagônicas que dialogam no romance, o herói guerrilheiro que se sacrifica pela causa política e a bicha melancólica aparentemente alienada, Puig sugere uma solução que tenta as mesclar ao longo da narrativa: Molina é morto ao tentar entregar informações para o grupo de Valentín, enquanto esse se entrega as estratégias de desidentificação através da estética cinematográfica das narrativas de Molina como forma de escapar à dor da tortura. Embora exista essa inversão, é ainda perceptível que o romance parece sugerir que a força representada pela *loca* melancólica triunfa. Molina não se sacrifica por acreditar na causa do seu companheiro de cela, mas como um sacrifício romântico cinematográfico.

Entretanto, embora as narrativas cinematográficas das fabulações de Molina estejam extremamente presentes na obra, acredito que é em *Doce Amianto* que podemos vislumbrar como essa estética teatralizada propiciada pela melancolia pode ser dada e

discutida por uma linguagem puramente cinematográfica. Se no romance há esse duelo de forças antagônicas que acabam por se mesclar, o filme já parece entregue ao artifício desde sua primeira cena. Amianto é a personagem romântica e sofredora de sua própria história, não há necessidade da sua construção através de outras narrativas. Ela mesma aparece como sua própria construção artificiosa, como visto na cena da troca de roupas e também através de sua maneira transparente e afetada de demonstrar todas as emoções que sente. Entretanto, circundando o mundo de superfícies da protagonista, parecem haver outras forças contrárias e normalizadoras. Essas forças antagônicas nunca são tão visíveis quanto os debates estéticos e políticos entre Molina e Valentín, mas podemos ver sua presença através de cenas como a que mostra Amianto indo a uma festa. Em uma das poucas cenas em que compartilha um ambiente com outras pessoas além de sua amiga-fantasma Blanche, Amianto é desprezada por todos que a cercam. Aquele sujeito *queer*, que até então não havia tido a validade de seu corpo questionado pelos outros personagens, aparece agora sendo rejeitado. Amianto dança só no meio da pista de dança. Se antes haviam outras pessoas ao redor, logo desaparecem, sempre se afastando ao verem próximas daquele corpo. Subitamente a luz se apaga e só à ela é dado o destaque. Se não há integração, Amianto não parece abalar-se: continua dançando em seu mundo artificial. Cena que se repete novamente ao final do longa-metragem, em que, mais uma vez, Amianto domina o quadro ao dançar sozinha. Mas se antes a escuridão foi a forma encontrada pela protagonista de continuar a usufruir de seu mundo artificial, agora a vemos iluminada por luzes coloridas. Não parece haver aqui a necessidade de formar laços ou comunidades, pois a solidão e a melancolia já parecem, através de sua teatralização estética, lhe permitir o consolo e força necessários.

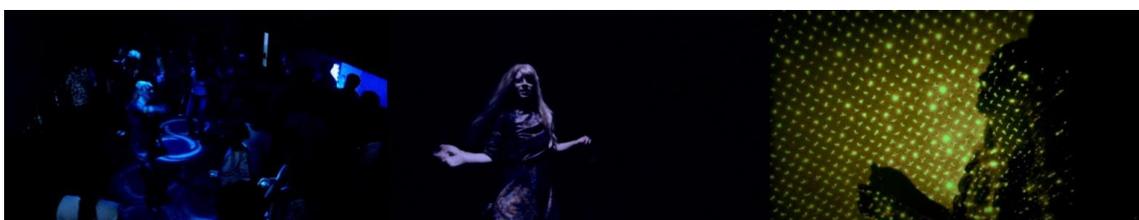


Imagem 16:Amianto isolada na pista de dança e, posteriormente, dançando sozinha

Entretanto, a própria estética adotada pelo filme por vezes também parece funcionar de forma ambígua, talvez até mesmo assumindo para si a força antagônica à teatralização promovida pela personagem. Se inicialmente a película parece totalmente entregue à superficialidade buscada por Amianto, por vezes parece que o próprio filme

debocha do seu esteticismo, não o levando a sério, como seria feito pela personagem que representa, para quem aquela artificialidade parece assumir o papel de sua realidade. Para o *queer* melancólico a teatralização promovida pela sua recusa de uma realidade comum não é auto-consciente ou irônica, como quando todos os outros personagens que a desprezam somem e apenas ela permanece dançando, ou quando vemos Molina irritar-se com Valentín ao ter suas histórias contestadas. Parece haver constantemente no filme essa delicada relação entre a ingenuidade de Amianto e a aparente consciência que aquilo mostrado pode ser apreciado de maneira irônica pela audiência, como faria Valentín. Assim, embora não exista uma representação concreta de uma força antagonista encarnada na figura de algum personagem, a relação ambígua da própria estética do filme pode ser vista como essa contestação iconoclasta, que parece ridicularizar a estetização ao levá-la ao seu limite ou até mesmo ao a interromper, como ao inserir as imagens em preto e branco de um personagem sem nome, mas interpretado pelo mesmo ator de Amianto, em um ambiente aparentemente hospitalar ou manicomial.

Creio que o debate da tensão provocada pela imagem estetizada como suscitado por Rosalind Galt em seu livro *Pretty: Film and the Decorative Image* (2011) possa ser um interessante ponto de partida para discutir como o artifício e o real parecem em um constante embate em *Doce Amianto*. A autora ressalta que essa recusa da beleza plástica dos filmes, chamado por ela de *pretty*, está ligada ao discurso patriarcal e eurocêntrico, onde o adorno, o excessivo e o frívolo são considerados femininos, afeminados e primitivos. Assim, a imagem *pretty* junta-se ao melancólico e ao *queer* como aqueles vistos como atrasados e primitivos, presos em um eterno passado e associados a imagem de improdutividade, ou até mesmo do cadáver, comparação repetida pela autora diversas vezes ao longo do livro³¹. Pela aproximação da condenação da imagem decorativa e sua relação entre os sujeitos sexualmente desviantes com o gesto, também condenatório, de colocar esses corpos desviantes como antíteses da modernidade, empregando imagens que suscitam a ideia de improdutividade e morte como forma de exemplificar essa posição de exclusão, me parece que o decorativo surge como uma importante ferramenta estética para as obras *queers* que pretendem discorrer sobre a melancolia para além de discussões clínicas ou de rechaçá-la em detrimento de

³¹ “These metaphors of suffocated and stuffed lifelessness present a vision of the decorative film as corpse that will recur throughout this study.” (GALT, 2011, p.25)

sentimentos positivos e/ou assimilacionistas. Como essa estética do ornamental pode ser uma outra forma de representar a melancolia queer de maneira que não recaia em uma representação pretensamente realista de um personagem gay melancólico que almeja superar esses sentimentos negativos e opressivos através da ideia do orgulho. Um dos personagens do livro *Dancer from the Dance* (Andrew Holleran, 1978) ressalta essa preocupação ao falar que “contrary to the activists who want the world to believe not only that Gay is Good, but Gay is Better, gay life does have its sadness” (HOLLERAN, 1978, p.15). Creio que a estética ornamental de *Doce Amianto* pode ser uma tentativa de transpor esses sentimentos negativos *queers* de maneira que evite recair em uma lição moralizante que apenas condenem a tristeza ou o apego a relações tóxicas como sinais de auto-preconceito ou homofobia internalizada.

Portanto, ao falar de uma estética ornamental, vejo as discussões suscitadas por Galt sobre o *pretty* como uma boa possibilidade de discutirmos essa estética dentro da linguagem cinematográfica e das tensões internas à estética de *Doce Amianto*. Creio que uma breve discussão sobre a possibilidade de tradução para o termo já inicia interessantes debates sobre o termo e suas especificidades conceituais através das aproximações ou distanciamentos com outros vocábulos semelhantes encontrados em português. Não almejo aqui propor uma tradução oficial para o termo, apenas empreendo esse debate por acreditar que ele propicie uma boa introdução ao conceito através desse deslocamento linguístico. Galt também parece argumentar isso ao apontar a universalidade do conceito e como sua tentativa de tradução para outros idiomas poderia possibilitar análises não restritas à apenas o contexto anglófono, mesmo que não exista a necessidade de encontrar uma tradução “perfeita”:

Because the cinematic pretty is a definitionally international question, we must also consider how the term translates beyond the Anglophone context. There clearly can be no one-to-one correlation of words that translate aesthetic and critical concepts directly across languages, and this impossibility accentuates the need for an analysis that is not tied to a specific lexicon. But the difficulties of translation should not prevent us from thinking about the global transits of film cultures. Just as classical narrative, neorealism, and art cinema have traveled the world—to say nothing of the institutions and counterinstitutions of the studio system, the film festival, and Third Cinema—so the exclusion of the pretty recurs in complex ways across international film culture (...) Thus although we cannot expect the same word to exist in all of its manifestations across languages, we can use pretty to evoke a constellation of qualities having to do with beauty, value, and femininity that resonate across many sites of modern aesthetic thought. (GALT, 2011, p.9)

Por não ter a sua obra traduzida de maneira sistemática para o português, não há uma versão oficial e única para uma possível tradução do seu conceito de *pretty*. Primeiro faz-se necessário expor a tentativa de resumo feita pela autora como forma de tentar exemplificar o que seriam essas imagens e filmes *pretty*:

Without reifying an aesthetic category, we will find it is nonetheless useful to list the kinds of images that we are talking about: colorful, carefully composed, balanced, richly textured, or ornamental. As discussed in later chapters, pretty qualities include deep colors, arabesque camera movement, detailed mise-en-scène, and an emphasis on cinematographic surface. (GALT, 2011, p.11)

Em um artigo traduzido por Camila Vieira e publicado na Revista ECO-Pós, v18, n3, a tradução opta pelo emprego do termo *lindo*, justificando sua escolha com a seguinte argumentação: “De acordo com a explicação do conceito de Rosalind Galt, “pretty” tem sentido mais próximo de “lindo”, para se distanciar da noção estética tradicional de “belo” (“beautiful”) ou do conceito de Sianne Ngai sobre o “bonitinho” (“cute”). A tradução então optou por traduzir “pretty” por “lindo”.” (GALT, 2015, p.42).

Embora compreenda as dificuldades encontradas pela tradução e ache que a escolha por *lindo* seja uma opção válida, creio que algumas das idiossincrasias do conceito se perdem nessa tradução. Primeiramente, ao optar pelo emprego de um substantivo masculino, perde-se a associação entre a palavra original e seu emprego quase sempre ligado à ideia do feminino, noção primordial na argumentação de Galt, que reforça diretas vezes o uso constante desse adjetivo ligado a elementos ditos como femininos. A própria autora debate a questão das possíveis traduções do termo, dando opções em francês [joli/e], italiano [carino] e japonês [kirei], ressaltando sempre que esses adjetivos parecem ecoar um certo desprezo à marcas de estilos femininos e uma distância de outros conceitos mais nobre, como o belo ou o sublime. Esse seria, para ela, a principal ligação entre essas palavras em línguas distintas.

Embora a dificuldade nas línguas latinas seja maior, já que em inglês o adjetivo é neutro, o que poderia justificar a opção de *lindo* ou de outro adjetivo masculino para evitar uma cacofonia, já que estamos falando majoritariamente de substantivos masculinos [o filme, o cinema], há um outro problema na escolha do vocábulo. Com a ideia do *lindo* há também o afastamento de uma ideia de diminutivo, de uma certa inferioridade presente em *pretty*, ideia ressaltada pela autora ao longo do livro. *Lindo* é

algo extremamente bonito, uma exacerbação, enquanto *pretty* é algo que não chega a ser belo [beautiful]; algo que seria *meramente pretty*. Assim, a marca da diminuição e desprezo pelo *pretty* perde-se ao vermos a tradução de uma frase como: “*It’s a pretty film*” para “É um filme lindo”. Enquanto a primeira declaração parece imbuída de uma certa diminuição velada, pois o filme não chegou a ser *beautiful*, a segunda assume-se como um grande elogio, pois o filme parece algo além do belo. A própria definição de *pretty* no dicionário de Oxford deixa claro esse valor menor e “delicado”: “attractive in a delicate way without being truly beautiful or handsome.”. Galt também deixa clara essa diferença ao expressar que:

Pretty is not the same as beautiful —the other words are not exact synonyms, either—but it is part of a related cloud of terms. But pretty is different from those other words in the disapprobation it attracts. Pretty things do not have the status of beautiful ones. (...) Many critics hear in the term a silent “merely” in which the merely pretty is understood as a pleasing surface for an unsophisticated audience, lacking in depth, seriousness, or complexity of meaning. (GALT, 2011, p.7)

Portanto, *lindo* também apresenta uma exacerbação que vai em sentido contrário as intenções da escolha de *pretty* como categoria estética menor. Novamente, ressalto que não almejo aqui a pretensão de arranjar uma tradução para o termo que englobe todas suas características, creio que a discussão já é bastante proveitosa para debater suas especificidades e também para tensioná-las ao as colocar frente a frente com o contexto de outra língua e cultura. Embora talvez não haja uma palavra em português que abarque todos os pontos do termo inglês, creio que oferecer aproximações possa desdobrar ainda mais o seu debate.

Ao reforçar a ideia que esses filmes *pretty* seriam aqueles que os críticos veem como mais capazes de agradar as massas através de um espetáculo visual vazio, creio existem duas opções possíveis de aproximação com o português: *agradável* e *encantado/encantamento*. O primeiro me chama atenção por tratar-se de um adjetivo neutro, o que eliminaria a estranheza de um adjetivo no masculino ao falar de algo que deveria carregar conotações feminina e por servir como um meio-termo entre o ruim e o bom, pois algo agradável é algo *meramente agradável*. Já o segundo mantém a aproximação com a etimologia original da palavra *pretty* como discutida por Galt:

The history of the word itself traces the terms of such a political inscription. Derived from the Old English *prætt*, meaning “a trick, a wile or a craft,” the word *pretty* and its earliest meanings involve cunning and art. One should not

make the mistake of supposing this craft to be neutral, however, for its metaphysics is close to witchcraft. (...) Such cunning tricks are very different from the meanings of beauty, a term whose French origins connoted nobility and truth. Beauty is a proper form of image to admire, whereas prettiness is at once a lesser, feminine form and, like the Greek icon itself, inherently deceptive. (GALT, 2011, p.7)

Ambos carregam uma certa conotação de uma delicadeza, presente em *pretty*, e também por funcionarem como adjetivos que indicam uma beleza comum, não sublime. Há também uma aproximação com o reino das mercadorias, através de sua ideia de algo confortável, importante para as discussões de Galt sobre as constantes críticas ao *pretty* como aquilo essencialmente apolítico ou até mesmo reacionário ao aproximá-los com as demandas estéticas do mercado. “O sentido de lindo (sic) como uma estética inferior, superficial ou bem fácil, vincula o cinema com críticas históricas da cultura de massa e com tais estudiosos que têm revelado a natureza de gênero destas associações. O lindo (sic) evoca um medo patriarcal dos prazeres do cinema popular e suas audiências incontrolláveis.” (GALT, 2015, p.46). Entretanto, por Galt também reforçar que o *pretty* “descreve exatamente um tipo de desconforto com uma estética acentuada que é muito decorativa, muito prazerosa aos sentidos para ser alta arte, mas ainda muito composta e “artística” para funcionar eficientemente como entretenimento” (GALT, 2015, p.12), a calma e estabilidade contida em agradável, faz pensar que talvez *encantador* seja uma melhor opção de emprego do termo dentro dos questionamentos suscitados pelos filmes do *corpus*.

Um filme *pretty*, encantador, estaria extremamente preocupado com a superfície, com a ornamentação, estetização e beleza plástica. Empregando seus encantos e truques estéticos como maneira de agradar um suposto público passivo através de uma forma de “sedução prazerosa que é para além da razão e agência. Ser encantado é ser enganado, e a feitiçaria do encanto é intimamente afiliado às estéticas inferiores e com os perigosos poderes das mulheres e do primitivo” (GALT, 2011, p.55). Reforça-se assim sua aproximação com o reino das mercadorias, que muitas vezes se dá de uma maneira ambígua, e com a crítica que vê essa estética como que presa entre a condição de produto massivo para entretenimento e suas pretensões artísticas arruinadas por sua excessiva preocupação com a beleza plástica das imagens. Há também a clara ligação de *encantado* com a ideia da bruxaria e do engano, da imagem artificial que escaparia e esconderia “o real”. É perceptível como essas críticas são recorrentes, como podemos ver através dos levantamentos recorrentes da herança crítica de muitos dos filmes

discutidos por Galt. Ao vermos a página de *Doce Amianto* na página de avaliação de filmes *Filmow*, portal que permite seus usuários postarem resenhas dos filmes vistos por eles, notamos a presença repetitiva de vários comentários que ressoam com a argumentação de Galt:

Fabricio Gil

O que sobra em visual e estética falta em roteiro e história

Pedro Roma

Filme bem interessante, falta-lhe, porém, conteúdo, onde sobra e se esbanja forma

Diego Rodrigues Lopes

Acho que a melhor palavra pra descrever este filme é "vazio". A fotografia é bonita, alguns diálogos também, mas o roteiro deixa muito a desejar e as atuações beiram ao ridículo.

Filipe

Afetado demais. (...). Há um clima de exagero e falsidade no ar que incomoda bastante

Tiago Oliveira

Falta muito sobre muita coisa. Teve boa intenção e fotografia, apenas isso.³²

Assim, a estética exagerada do filme parece uma forma de enganar o seu vazio de conteúdo. Crítica recorrente ao *camp* e também aos dândis, como vimos previamente, o que parece assinalar um continuum na relação suscitada por essas obras. Como vimos em relação ao dândi e agora como colocado em relação a essas imagens *encantadoras*, há uma associação da desconfiança gerada por essas imagens *meramente decorativas*, vistas como alienadas e alienantes, e corpos femininos e/ou afeminados. Não seria, ressaltado, uma crítica unicamente presente dentro de forças conservadoras de direita, como o medo puritano de forças desestabilizadoras e *queers* que se esconderiam atrás dessa imagens belas, mas também na desconfiança de parcelas de movimentos progressistas que vêm esse encantamento das imagens como uma força aliada ao mercado, escondendo sua alienação e conformismo embaixo de uma bela superfície, como podemos ver na constante preocupação do *espetáculo* nos debates do cinema modernista. A autora ressaltado como essa aliança entre o moralismo conservador e aqueles que exigem austeridade estética encontra força nos cinemas de pós-guerra, bastante influenciados pelo neorrealismo italiano e pelos escritos de Bazin (GALT, 2011, p.192). O que parece também trazer um certo eco com demandas ativistas contemporâneas: se o filme vai tratar de assuntos sérios como homossexualidade e melancolia, ele deveria adotar uma postura de seriedade, uma estética sóbria e uma clara

³² Críticas disponíveis em: <https://filmow.com/doce-amianto-t72907/>

mensagem engajada e política. Caso contrário, o filme parece assumir-se como uma obra vazia, com “boa intenção e fotografia, apenas isso”.

Porém, *O beijo da mulher aranha*, *Doce Amianto* e as discussões suscitadas acerca da melancolia nos mostram que ela também pode ser encarada como teatralidade, uma estetização da vida. Ao encontrar nessas imagens artificiais uma forma de não apenas representação do *queer* melancólico e oprimido, mas de tentar estetizar sua subjetividade através de imagens, parece-me que o deslocamento propiciado por essas obras não apenas problematiza essas críticas do artificial como apolíticos, mas também algumas das próprias ideias de Galt. Para a autora essa imagem encantadora não poderia ser excessiva, nunca vendo a si mesma como artificial. Em certo momento do livro, ao discutir os limites do *pretty*, ela emprega o *camp* como uma maneira de usar o artifício contra a própria beleza, vendo o *camp* como mais uma forma iconofóbica que critica a imagem encantadora. Uma que emprega a imagem estetizada, mas apenas para criticá-la internamente. Ela argumenta que:

Uncomposed or deliberately austere films propose an anti-aesthetic refusal of the image, but travel far enough in the other direction and excessively aesthetic films become ugly, camp, or deliberately transgressive. (...) The pretty composition is not sublime or edgy; it, unlike an underground film, does not offend good taste. As in the much maligned heritage film, the pretty aesthetic ensures that not a thing is out of place. (...) This neatness presents an in-between aesthetic that is rejected on both sides—“prettiness” denotes a style that does not go far enough as much as it describes one that goes too far. When a style does go too far, it get remasculinized: camp is too much to be taken straight, but therein lies its redemption. (GALT, 2011, p.203)

Embora nesse trecho Galt seja enfática ao afirmar que o *camp* não poderia ser *pretty* por estar ironizando essa beleza menor, em outros momentos essa certeza parece enfraquecida, quase conflitante. Ao falar sobre os números musicais de *O sabor da melancia* (Tsai Ming-Liang, 2006), a autora escreve que as “roupas e coreografias *camp* provocam irrupções de encantamento [prettiness]” (GALT, 2011, p.266). Mesmo que no filme de Ming-Liang esteja claro a presença da releitura irônica de musicais hollywoodianos, Galt ainda enxerga esse emprego de uma releitura *camp* como *pretty*. Talvez a própria ambiguidade do *camp* acabe por suscitar essa volatilidade na argumentação, pois se para Sontag o *camp* seria sempre apolítico, para Galt ele aparece como o oposto: como a imagem que seria sempre transgressiva. Entretanto, como já discutido, julgo que o *camp* não se encontra fixado a nenhum desses dois extremos. Embora haja constantemente a presença da ironia e do cinismo propiciada por suas

paródias, há também um carinho, por vezes conflitante, com aquilo que é parodiado. Como colocado anteriormente, o sujeito que vê e classifica algo como *camp* está se colocando inserido dentro de um grupo que conhece e aprecia essa sensibilidade, não havendo, portanto, uma ridicularização absoluta, mas um certo fascínio ambíguo.

Essa dualidade é o que parece o cerne de *Doce Amianto* através de seu emprego excessivo do artifício. Se em *A Seita* podemos ver o *pretty* mais próximo do discutido por Galt, através do uso comedido da artificialidade excessiva, em *Doce Amianto* quase todas as cenas parecem tão carregadas de artificialidade que não há fuga: tudo aquilo se entrega como artifício, teatro. Não há qualquer espaço do quadro fora desse artifício. É a saturação máxima da teatralização do *queer* melancólico. Mas se poderíamos enxergar esse excesso quase como a ponto de dobrar sobre si mesmo e resultar em uma demonstração da falsidade e do ridículo daquela estetização, como apontado por Galt, *Amianto* parece acabar por subjugar essa apreciação puramente irônica ao conseguir estabilizar a estética artificial do filme e de sua vida.



Imagem 17: *Doce Amianto* e o *pretty*

Como podemos ver pelas imagens aqui expostas, ao longo da obra existe a constante importância dada ao ornamento, ao vestuário, à cenografia, à iluminação e a construção de planos cuidadosamente compostos. Como indicado pela primeira cena através da constante troca de roupas de Amianto, aqui a atenção à superfície parece dominar. Haveria, portanto, as qualidades indicadas por Galt (2011, p.11) como indicadores da imagem *pretty*, embora com a forte presença irônica e excessiva do *camp*. Entretanto, ressalto que aqui essa ironia não parece querer “remasculinizar” o estilo do filme, como sugerido por Galt. Se vemos o *camp* como uma ferramenta possível para criação de novas formas de vida e não apenas como negação daquilo por ele *parodiado*, creio que podemos ampliar as discussões empreendidas por Rosalind Galt para abarcar *Doce Amianto*, assim como os outros filmes discutidos na dissertação, mesmo quando vistos sob uma sensibilidade *camp*. Sua discussão da histórica ligação entre essas imagens ornamentais e corpos oprimidos (o selvagem, a mulher, o oriental, o

queer) e a consequente desconfiança suscitada por elas, me parece extremamente rica quando conjugada às hipóteses aqui levantadas. Especialmente através da defesa empreendida pela autora da possibilidade do uso consciente dessa estética para fins críticos e a aproximação dessa argumentação com a ideia aqui discutida da possibilidade de vermos o *camp* como um *processo criativo* de resistência (HALPERIN, 1995, p.60). Julgo que Molina e Amianto parecem demonstrar a potencialidade estética dessa junção da imagem *pretty* com o artificial do *camp* através da constante construção de novas histórias para si, suscitadas por suas posições marginalizadas e a negação de um ameaçador realismo. Se em *O Beijo da Mulher Aranha* poderíamos pensar nas notas de rodapé como esse real que constantemente tenta invadir e quebrar o artifício de Molina, em *Doce Amianto* temos a violenta narrativa contada por Blanche e também os momentos em Amianto sofre alguma desilusão amorosa na sua trajetória para aprender a empregar o artificial como forma de construir para si uma nova vida.

Essa espécie de aprendizado da estetização da melancolia pode ser visto quando comparamos duas cenas com temáticas semelhantes: duas vezes em que Amianto passa por uma desilusão amorosa e suas reações posteriores. Duas vezes ao longo da narrativa do filme Amianto conhece um possível novo amor, substituto para o homem que no início do filme a despreza e joga na lama, mas em ambas as vezes, novamente, ela passa por uma desilusão que a faz sofrer. Entretanto, a diferença entre as duas parece demonstrar como o filme acaba por ceder à estetização melancólica de Amianto.

Na primeira sequência, em um encontro em um colorido restaurante *kitsch*, Amianto vai ao banheiro e ao voltar vê o seu possível novo par romântico beijando uma outra versão de si mesma, em uma elipse temporal. Ela foge chorando do restaurante e após o corte, aparece deitada, dormindo. É então que o filme é interrompido por uma cena em preto-e-branco de um personagem sem nome sendo levado no que parece ser uma maca em um ambiente hospitalar. A invasão do preto-e-branco interrompe o fluxo de imagens extremamente coloridas que até então predominavam a película. Se o mundo de Amianto é feito por essa plasticidade luminosa, especialmente composta pelas cores básicas vermelho e azul, essa cena que irrompe na narrativa é o seu oposto. Aquele corpo fragilizado, sem demonstrar qualquer agência ou potência vital, levado para algum lugar desconhecido por pessoas também desconhecidas captura a narrativa por alguns minutos, destacando-se completamente da estética até então desenvolvida pelo longa-metragem. Se inicialmente há uma música que dialoga com o universo estetizado do filme: um fado, gênero musical português e com narrativas melancólicas,

ela logo cessa, dando lugar aos sons diegéticos do local onde se passa a cena. Aqui não há espaço para as cores ou músicas: há a supressão do artifício em detrimento da dura imagem real e naturalista. Quem é essa pessoa? A verdadeira Amianto, institucionalizada e criando toda a história do filme como uma forma de escapismo? Não há respostas na narrativa. Porém, nesse momento, julgo haver uma irrupção oposta àquela apontada por Galt em *O sabor da melancia*: o real e uma estética realista parecem irromper na narrativa por minutos. Como se o excesso da artificial melancolia de Amianto chegasse a dar uma volta em si mesma, assim anulando a teatralidade até agora mantida pela personagem. Essa dobra, reforçada pela ideia que quem ela vê beijando o rapaz e que a propõe a abandonar o local, não é outra mulher, mas ela mesma.

Em uma espécie de melancolia que se fortalece a si mesmo, Amianto se entristece ao ver uma outra versão de si tomando o seu objeto de afeição. A ideia da melancolia como falta chega a um limite quase cômico através dessa elipse temporal que parece reforçar o desejo melancólico como calcado em uma “contradição de um gesto que pretende abraçar o inapreensível” (AGAMBEN, 2012, p.41). Mesmo que Amianto veja a si mesma naquela relação afetiva, aquilo não lhe é suficiente, o que parece resultar nessa breve dissolução do artifício fílmico, em algo que pode remeter à remasculinização estética citada por Galt através do apagamento do colorido e do ornamental do restante do filme. Não há espaço para a sobreposição do real e do artifício desse corpo desviante construído através da estetização da personagem. Aqui, nessa breve dissolução do artifício, até mesmo Amianto assume uma forma masculina.



Imagem 18: Amianto observando a si mesma durante o seu encontro e a posterior cena preto-e-branco

Se considerarmos a linha narrativa do filme quase como uma história de formação, na qual Amianto aprende e aceita a apreciar sua melancolia e a estetização promovida pela mesma, essa cena representaria sua grande falha, seu fracasso que necessitará correção. Ao não compreender que a melancolia é o que lhe permite

estetizar sua vida e permitir viver no seu mundo colorido, embora seja também o que lhe prende, Amianto parece abdicar momentaneamente do artifício. Se para André Antônio, é a jornada do espectador do filme “saber transformar a dor do falso, do caricatural, do decepcionante e da voz irritante de Amianto em experiência estética cinematográfica, em sensação válida.” (BARBOSA, 2017, p.54), esse também parece o caminho da própria personagem ao longo da narrativa: saber usufruir de sua melancolia, de “ser singular, mas não necessariamente excluído, de estar à margem, mas não vítima, de estar só, mas procurar, sem cessar, o encontro” (LOPES, 2016, p.154). Essa hipótese parece se fortalecer se notarmos que após essa sequência do restaurante e das imagens preto-e-branco, Blanche, a amiga fada-madrinha de Amianto, lhe conta uma história que parece servir como elemento catalisador para permitir Amianto a (re)descobrir o valor de sua estetização melancólica. Ao passar-se no meio do filme, essa sequência assume para si o caráter de interlúdio, o elemento que separa o primeiro ato visto até então, que culmina no fracasso de Amianto de manter a artificialidade fílmica e a quebra da mesma na cena em preto e branco, e o segundo, onde ela parece entender como empregá-la para sua própria satisfação pessoal. É através dessa lição, contada por sua amiga em formato de fábula, que Amianto deve continuar sua jornada em rumo ao artifício. Jornada cuja imagem síntese dá-se na já mencionada abertura do filme, a qual nos mostra a protagonista caminhando sobre um fundo altamente estetizado. Sem qualquer direção visível, seu caminho é a artificialidade que lhe rodeia. Como colocado na análise de Daniel Caetano (2014, p.95), essa “fábula hiper-realista sobre marginalidade” e seu “universo de medo, repulsa e violência” é o que acaba por “tornar claro para Amianto e para o filme que a escolha pelo universo de cores e ambientes estilizados representa um afastamento consciente de um mundo boçal, agressivo, ao qual a personagem procura contrapor uma existência gloriosa.”

É logo após esse relato e da insistência de Blanche que Amianto vai à festa. Como anteriormente mencionado, lá ela já parece empregar conscientemente o artifício como forma de estetizar sua vida e lidar com sua posição marginal. Se ela é desprezada por todos que ali a rodeiam, ela dança só, o único corpo iluminado pela luz azul que invade a cena. É enquanto dança que Amianto vê Herbie e então caminha até ele para iniciar um diálogo. Embora não se trate de um encontro como o anterior no restaurante, já que esse se dá na ordem do acaso, na troca de olhares propiciadas pela pista de dança, existe na cena um clima de flerte e de possibilidades que aproxima esses dois eventos. É a partir da reação de Amianto após essa cena que vemos sua nova forma de lidar com

a sua artificialidade melancólica. Após um breve diálogo, Amianto começa uma longa sequência de devaneios, onde começa a imaginar as possibilidades futuras. Mais uma vez ela se imagina com o homem com quem interage, mas dessa vez não como um duplo de si, mas como uma projeção de um possível futuro entre os dois. Aqui já há a primeira marca de diferença: se antes havia a falta, agora há o vislumbre do pertencimento, da posse. Em uma sequência de cenas que mostra o possível relacionamento de Amianto e Herbie, começamos pelo passeio dos dois por um cenário bucólico, onde Herbie se declara afetadamente para Amianto enquanto ambos vestem roupas marcadamente teatrais. Logo depois, vemos os dois nus abraçados em uma pequena queda d'água possivelmente após o primeiro sexo. Permeados pelo verde tropical do cenário e na pose extremamente posada assumida pelo casal, parece haver aí uma versão queer do Éden, onde a queda se dará logo depois: não com o fruto da árvore do conhecimento, mas com o casamento dos dois.

Rapidamente vemos então a cerimônia, onde os dois noivos estão em frente a cambiantes projeções de vitrais colorido, sem qualquer pretensão de profundidade de campo ou de realismo na projeção. Logo após uma rápida cena dos recém-casados brincando felizes na praia, chegamos ao fim longa digressão de Amianto ao presenciarmos uma discussão do casal e a sua conseqüente separação. Amianto, mais uma vez é desprezada e mandada embora, mesmo nos seus devaneios. Voltamos ao momento e espaço da festa, onde os dois conversavam. Como antes, Amianto parte subitamente depois da desilusão. A protagonista parece descobrir que aquela sequência de situações de um casal dentro de uma matriz heteronormativa - como ressaltado pela lógica causal dos eventos de seu devaneio: encontro, troca de experiências e declarações, sexo, casamento e separação - não é o que ela busca. Como colocado por Lopes, Amianto “Recusa a fantasia do casamento (...). Mas seu caminho não será a normalidade” (LOPES, 2016, p.154).

Embora também sejam imagens artificiais que representam sua fantasia, aquela não é a artificialidade buscada por ela e contrasta com a estética predominante do filme. Essa é uma artificialidade sufocante, onde não há espaço para a escuridão e cores primárias que abrigam Amianto em seu quarto, mas uma que parece representar uma alegria asfíxiante, uma recusa das sombras e da melancolia em detrimento dessa luz total, dessa necessidade de felicidade e da inserção dentro de um modelo normativo. Se aqui há a presença de uma artificialidade *camp* irônica que parece corroer a plasticidade das imagens por dentro, é por Amianto não acreditar na importância dessas cenas em

particular, não se tratando de uma reversão total da imagem artificial e ornamentada, como poderia pensar-se pelo argumento de Rosalind Galt. Aqui, a ironia *camp* das imagens do devaneio de Amianto parece explicitar o caráter falso e construído de todo esse ritual dos relacionamentos através do uso excessivo do artificial, funcionando como um possível emprego crítico *queer* das imagens *pretty*/encantadoras. Salutar notarmos que dentre as possíveis artificialidades presentes no filme, essa não é a escolhida pela protagonista, que prefere buscar novas possibilidades para si. Ao empregar o excesso e o *camp* com intenções claramente irônicas e críticas durante essa sequência, a película não parece destruir toda a preocupação plástica que vinha empregando até aqui, já que esse é o caminho que a protagonista e o próprio filme trilham até o final. Essas imagens parecem, na realidade, funcionar como contraponto às outras imagens artificiais do filme, mostrando que existem outros caminhos possíveis e que mesmo os mais tradicionais também poderiam ser vistos através de seu caráter artificioso.



Imagem 19: Sequência de Amianto e Herbie

A virada completa da relação da personagem e do filme com a estetização melancólica pode ser vista quando, após esse novo encontro malsucedido, há novamente a inserção de uma cena com o ator de Amianto interpretando um outro personagem. Porém, se antes a realidade parecia tentar irromper no filme e desestabilizar a teatralidade de Amianto, aqui a cena permanece artificial, fiel às escolhas estéticas do filme. A personagem que surge após outra decepção amorosa não é mais um homem fragilizado em um ambiente hostil, mas uma mulher com um longo vestido negro, em meio ao mar, cantando e banhada por uma iluminação azul e vermelha. Como uma sereia da melancolia, ela entoava um canto triste enquanto é iluminada pela lua, esse astro tão caro aos tristes e desgarrados filhos de Saturno. Sua música melancólica parece nos tragar. Se em *A Odisséia*, os marinheiros de Odisseu bloqueiam a audição para não ouvir o canto das sereias, pois ouvi-lo leva a morte, aos rochedos e ao naufrágio; aqui

somos solicitados a ouvir esse cantar e nos entregarmos ao seu chamado, não temer a melancolia como destruição, mas abraça-la como capacidade de criação. É aqui que Amianto parece ouvir esse chamado e compreender as possibilidades que pode empreender através de sua estetização. Ela não precisa entregar-se ao desespero de romper com sua fruição melancólica por não conseguir encaixar-se em relações afetivas consideradas normais ou saudáveis. Sua opção não é pela prisão no mastro, pelo encanto comedido e seguro, mas pelo arrebatamento completo. Não por via de um sacrifício pelo seu objeto de amor, como empreendido por Molina, mas pela descoberta de uma relação de doçura propiciada por sua própria melancolia. É após a aparição dessa sereia que Amianto, entre o riso e o choro, parece ter encontrado seu caminho entre as diversas sensações que busca ao longo da narrativa. Vemos um close do seu rosto, usando pesada maquiagem escura, mais uma vez enquadrada em meio à confortante escuridão de sua casa. Parece esboçar um discreto sorriso enquanto também tem os olhos brilhantes, como se próxima ao choro. “Está sonriendo pero le resbala una lágrima por la máscara, una lágrima que brilla como un diamante.” (PUIG, 1999, p.195).



Imagem 20: A sereia da melancolia e Amianto entre o riso e o choro

É após seu aprendizado através de Blanche e dos encontros empreendidos ao longo da película que voltamos ao início, em mais elipse fílmica. O homem que no começo do filme jogou a protagonista na lama, aparece inesperadamente em sua casa. Agora Amianto sabe que seu caminho não é o de um artificialismo de uma relação homonormativa como a vislumbrada com Herbie, mas o de buscar novas artificialidades. Na longa cena de sexo que vemos depois da aparição do personagem, há a mescla estética dessas distintas camadas de artificialidade: se o sexo é filmado de maneira extremamente crua e dura, sem a afetação preponderante nas das atuação durante todo o filme ou quaisquer resquício de sentimentos, o ambiente que abriga

aqueles corpos ainda é o do artificial, da estetização de Amianto. Não há uma luz clara como a vista nas cenas com Herbie ou na breve aparição da figura hospitalar, mas a escuridão e as suaves luzes vermelhas e azuis. Logo após o sexo, o homem vai embora e deixa Amianto sozinha mais uma vez. Não há aqui qualquer romantismo, porém isso não parece ser mais um problema para a protagonista. Não se vê jogada na lama como no início, mas se declara feliz e afirma que, mesmo depois de tudo que lhe aconteceu, trocaria qualquer coisa por mais um minuto com seu amor. Não há espaço para o ressentimento ou auto piedade. Luzes coloridas se acendem e são projetadas na parede enquanto Amianto dança sozinha, iluminada por todas essas luzes. A estetização melancólica vence. A imagem encantadora é a aquela que acaba por acolher a protagonista nas suas construções artificiais.

Como visto em *Madame Satã*, parece que *Doce Amianto* se aproxima do emprego do *camp* como exposto por Denilson Lopes (2002, p.80) ao ver essa sensibilidade como “uma nova educação sentimental, não pela busca da autenticidade de sentimentos cultivados pelos românticos, mas pela via da teatralidade”. Creio que os filmes discutidos na presente dissertação, parecem constantemente afirmar a validade da presença de sentimentos e afetos negativos dentro de obras *queers*, sentimentos e personagens que poderiam ser vistos como escolhas problemáticas dentro de uma política de representação engajada que almeje validar os corpos e relações afetivas desviantes dentro de uma ordem do eticamente aceitável. Se aqui empreendi uma discussão acerca da melancolia através de *Doce Amianto*, foi para poder fazer um breve traçado histórico que liga parte da militância LGBT contemporânea à desconfiança dessa negatividade, dessas imagens encantadoras e da sensibilidade *camp*, discussão que também será cara ao próximo capítulo, e contrapor esse discurso a formas estéticas que surgem intimamente imbricadas a esses sentimentos “menos nobres”. Se *Madame Satã* parece demonstrar a busca por pequenas rupturas que promovam o abandono das condições dolorosas e marginalizada que vive seu protagonista mesmo que por breves momentos, *O beijo da mulher aranha* e *Doce Amianto* parecem tirar prazer desses sentimentos negativos. A estetização das suas dores está intimamente vinculada à negatividade e não parece haver momentos, ou mesmo intenção, de ruptura total com esses afetos negativos. Se Molina acaba por entregar-se totalmente a artificialidade em detrimento de sua própria vida ao transformar sua história na das trágicas protagonistas que povoam suas narrações, Amianto parece apontar para um outro caminho possível:

encontrar algo doce no tóxico, criar imagens encantadoras a partir de sua melancolia e dor.

04.Bichas malandras e o deboche queer

“What do we all have in common in this group?” I once asked a friend seriously, when it occurred to me how slender, how immaterial, how ephemeral was the bond that joined us; and he responded, “We all have lips”. Perhaps that is what we all had in common: No one was allowed to be serious.

*Andrew Holleran – Dancer from the Dance
One must have a heart of stone to read the death of little Nell without laughing.*

Oscar Wilde

Em certo momento de sua pioneira pesquisa sobre o universo do mundo noturno das apresentações de drag queens nos Estados Unidos, Esther Newton se declara constantemente chocada com o fato de muitos de suas entrevistadas fazerem piadas e gracejos com situações que, para a autora, seriam trágicas ou reprováveis (NEWTON, 1972, p.109). Embora Newton em momento algum reprove explicitamente esse humor, atribuído à sensibilidade *camp* em seu livro *Mother Camp* (1972), a sua confusão perante aquele peculiar senso de humor é bastante sintomática. Como discutido no capítulo anterior, muitas das reações do movimento LGBT norte-americano pós-Stonewall foi de rechaçar e criticar parte da cultura gay mais voltada a sensibilidades marcadamente desviantes, como o *camp*. Em um dos textos mais enfáticos dessa crítica produzida no período, Daniel Harris em seu texto *The Death of Camp* (1996), uma espécie de manifesto anti-*camp* e com a função de marcar o que, para o autor, seria o final histórico dessa sensibilidade. Harris ressalta diversas vezes como o deboche do *camp* estaria ligado à opressão e que apenas sua supressão poderia levar à politização. “Opressão e *camp* estão intimamente ligados, e o declínio de um necessita a morte do outro” (HARRIS, 1996, p.191) sentencia o autor ao final do seu artigo.

Mesmo em textos que celebram essa sensibilidade, por vezes há também uma espécie de ameaça fantasmática de um deboche despolitizado e alienante, um entrave para o maior engajamento político do movimento gay. Dyer (2002, p.50) ressalta que “a diversão, o *wit*, também têm seus inconvenientes. Eles nos levam a ter uma atitude de não levar nada a sério, tudo tem que ser transformado em uma citação ou piada. O *camp* acha (...) todos os movimentos ativistas apenas chatos”. Como vimos através de Molina em *O beijo da mulher-aranha*, o *camp* poderia até mesmo possibilitar a fruição estética e narrativa de filmes com claros discursos fascistas. Afinal, o que é uma suástica perante

um vestido de lamé prateado? Por esse possível deslocamento de um discurso politizado, parece-me que o deboche continua sendo uma das grandes variáveis nos estudos sobre o *camp*. Aqui não estou discutindo sobre possível uso politicamente engajado do deboche, como já presenciamos nas discussões empreendidas nos capítulos precedentes também nos trabalhos de pesquisadores como David Halperin (2012, 1995) e Moe Meyer (1994). Esse deboche que parece causar um certo desconforto em alguns dos autores que discutem o *camp* é mais próximo da anarquia do que do politicamente engajado, através de seu humor corrosivo que não perdoa nem a si próprio. Talvez menos a si próprio do que qualquer outro.

Essa relação ambígua com o deboche anárquico do *camp* também está presente na minha história pessoal. Quando mais novo, via figuras *queers* em veículos de comunicação, como Vera Verão, Leona e Vanessão, que acabariam por me acompanhar durante a infância e adolescência de um jovem não assumido sequer para si. Aquelas bichas afetadas e debochadas me fascinavam e incomodavam simultaneamente. Talvez por medo de me ver representado apenas através de uma verve cômica e auto-depreciativa suscitada por elas e ver nisso o sinal de um futuro também depreciativo. Posteriormente, já depois de me assumir e *considerar* um homem gay orgulhoso da minha sexualidade, a ambígua relação perdurou. Como Valentín em *O Beijo da Mulher Aranha*, me indignava com a frivolidade de uma cultura gay aparentemente apolítica que eu dizia não se comunicar comigo, embora continuasse a vê-la. Como escrito por Halperin sobre a aversão que a cultura gay gera em alguns³³, aquelas figuras pareciam não me comunicar nada. Ou ao menos eu tentava me convencer disso. Entretanto, também comecei a enxergar aquele deboche como portador de uma certa potência, mesmo que não algo necessariamente político: o deboche e astúcia como uma outra maneira possível de lidar com a opressão, mesmo que através de um caminho não tão direto e visível quanto o militante. Se o *camp* possibilita a criação de novas formas de vida através do artifício, ele também permite outro diálogo e leituras do sistema hegemônico através do deboche. “Contra astúcia, astúcia e meia. Contra verdade, verdade e meia”, como argutamente apontado por Silvano Santiago (2004, p.196) em seu artigo sobre o *homossexual astucioso*.

³³ Perhaps that is another reason why gay male culture produces so much aversion in gay men, why it elicits so much denial, and why contemporary gay men tend to project it onto earlier generations of archaic, pathetic queens—onto anyone but themselves. (HALPERIN, 2012, p.218)

Passei a perceber também como aquele deboche parece estar intimamente ligado à certos aspectos da cultura brasileira. Não me parece coincidência que um dos grandes símbolos do *camp* seja Carmen Miranda (CLETO, 1994; DYER, 2004; HALPERIN, 2012), ou ainda o excesso da teledramaturgia latino-americana. Embora o possível diálogo entre o *camp* e outras sensibilidades latino-americanas já tenha sido apontado por teóricos como Muñoz e Diane Taylor, respectivamente o *choteo* e o *rasquache*, ambos se voltam para a discussão de performers já incluídos dentro do contexto e da produção cultural norte-americano (Carmelita Tropicana e Walter Mercado). Disso, os autores parecem concluir que esses performers representariam um entre-lugar, um hibridismo entre as diversas sensibilidades que os atravessam cotidianamente e isso, argumenta Muñoz (1999, p.141), “nos lembra que as políticas identitárias não precisam estar presas em noções essencialistas do *self* e entendimentos simplistas do que seria resistência, mas que é essencialmente uma política híbrida que trabalha dentro e fora da esfera pública dominante”. Se pensarmos na longa história da cultura Brasileira e sua ligação com o hibridismo e o uso estratégico – astucioso, talvez dissesse Santiago – de influências hegemônicas por parte de artistas locais³⁴, podemos notar que muitas das características discutidas e associadas ao *camp* ao longo da presente dissertação encontram ecos em expressões brasileiras. Se ao longo da pesquisa constantemente argumento que o *camp* não é restrito a uma sensibilidade anglo-saxã, é por enxergar e defender a possibilidade dessas ligações como apontadas por Muñoz e Taylor. Por tal centralidade, dedico-me a uma breve discussão sobre essas ligações na primeira parte do capítulo.

Ao empregar o deboche como elemento de discussão é a partir de duas hipóteses centrais ao capítulo. Primeiramente da possibilidade de seu uso como uma possibilidade de afrontamento por uma via outra que não a de uma militância engajada; e segundo por permitir diálogos entre a sensibilidade *camp* e elementos caros à cultura brasileira (e latina). Para debater essas duas ideias, pretendo debruçar-me na ideia do *homossexual astucioso* como proposto por Silviano Santiago e também na análise de seu romance *Stella Manhattan* (1985), onde julgo haver o tensionamento entre culturas divergentes através da performance de seu protagonista exilado e também da possibilidade do uso do deboche como forma de resistência por parte de corpos *queer*, mesmo que através de gestos que poderiam ser interpretados como não-políticos, ou ainda mesmo

³⁴ Aqui poderíamos citar o Manifesto Antropofágico, a Tropicália e o desbunde como exemplos.

reacionários. Também almejo discutir o final do romance como discurso que parece-me indicar o desaparecimento da bicha *camp* debochada através do destino do protagonista e, a partir dessas considerações, promover uma leitura comparativa com o uso do deboche como empregado na filmografia aqui discutida, voltando-me especialmente à obra *Leona Assassina Vingativa 4 – Atrack em Paris* (André Antônio; Paulo Colucci, 2017).

Além disso, almejo também questionar se e como o deboche pode ser empregado como elemento estético dentro de um cinema periférico produzido em condições precárias, em consonância com as outras ferramentas artificiosas empregadas pela sensibilidade *camp* dos outros filmes do corpus. Como sugerido por André Antônio Barbosa (2017, p.171), a precariedade parece assumir uma potência criativa e estética para os filmes queer brasileiros contemporâneos em um gesto provocador. Daí a recorrência de efeitos claramente toscos, de uma cenografia por vezes compostas de gambiarras e de atuações marcadamente artificiais, como vimos e discutimos em todos os filmes do *corpus*, em variações e empregos diferentes. Será que poderíamos discutir que aqui o deboche integra também a própria tessitura fílmica através dessa promoção da precariedade? Creio que *Leona Assassina Vingativa 4* possibilita esse debate, além de também suscitar novas questões sobre a ligação entre o deboche e o *camp* ao possibilitar uma leitura comparada com o romance de Santiago e da ideia do autor de um *homossexual astucioso*.

Essa escolha pela obra de Leona dá-se também por uma clara intenção de retorno pessoal: se foi através dos vídeos produzidos por Leona há oito anos que primeiramente vislumbrei e comecei a entender uma sensibilidade que posteriormente comecei a chamar de *camp*. Muito antes de qualquer contato com o texto de Sontag ou de qualquer outra discussão acadêmica, essas bichas as quais me referi anteriormente já começaram a me mostrar as possibilidades do artifício e da estetização debochada do mundo. Se antes havia a presença fantasmática da abjeção ao ver seus filmes, agora pretendo discorrer sobre as particularidades de muitos dos mesmos elementos que antes me causavam incômodo e que agora despertam fascínio, especialmente através da chave do deboche.

“Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval”: bichas astuciosas e o deboche *queer*

Uma olhada rápida nas capas do acervo digitalizado do Lâmpião da Esquina já parece deixar claro como o deboche está historicamente ligado a questões *queer* do Brasil. A edição 33, publicada em fevereiro de 1981, torna-se sintomática para a discussão aqui empreendida por duas razões centrais. Estampando a capa vemos uma caricatura de Fidel Castro travestido em roupas que fazem clara alusão à Carmen Miranda. O balão de fala indica que ele canta “Yo no creo en maricones, pero que los hay, los hay” enquanto o desenho também indica o requebrar do então presidente cubano. Embora ao vermos essa capa possamos pensar imediatamente tratar-se de uma matéria de cunho reacionária e com claras críticas unilaterais à revolução cubana, na realidade o que se segue à ilustração é uma matéria crítica e denunciativa da perseguição e maus tratos sofridos pelos homossexuais do país naquele período.

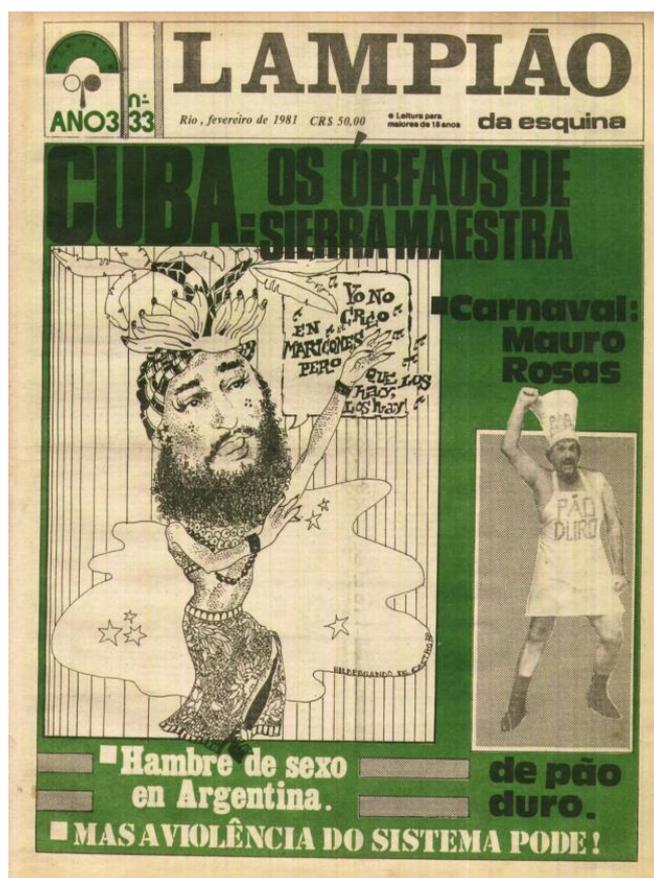


Imagem 21: Capa da Edição 33 do Lâmpião da Esquina

Primeiramente, podemos ver aqui claramente como o deboche foi historicamente usado por segmentos da população LGBT com funções críticas. Como já vimos na

Introdução, o jornalismo gonzo de O Lampião aproxima-se de uma sensibilidade camp contestadora, enquanto ainda permanece arraigado a particularidades regionais e/ou nacionais. Como posteriormente veremos, o uso do deboche empreendido pelo jornal parece próximo ao defendido por Silviano Santiago como uma forma de militância gay divergente da praticada e defendida pela norte-americana. A primeira vista a capa parece encaixar-se em um discurso amplamente criticado pela militância LGBT, a de associar o preconceito do indivíduo à uma homossexualidade latente e oprimida do mesmo. Também salutar a escolha de travestir o presidente cubano de Carmen Miranda. Muitas vezes tida como uma das maiores divas *camp*, ou aquela que “personificava o *camp* antes do conceito ser inventado” (HOLDEN, 1995), Carmen Miranda traz uma interessante particularidade: enquanto muitas outras divas dessa sensibilidade eram vistas como *camp* através de uma performance de uma seriedade fracassada – Joan Crawford, por exemplo – a *Brazilian Bombshell* empregava um vestuário marcadamente cafona e *over-the-top* enquanto performava um estereótipo, claramente artificial, da imagem da sedutora mulher latina. Essa parece uma chave curiosa para discutirmos a possibilidades de um camp mais próximo à uma sensibilidade latina. Como o *choteo* e o *rasquache*, o deboche do Lampião, inspirado por Carmen Miranda, parece trazer novas possibilidades a uma visão limitante do camp como restrito ao mundo anglo-saxão e ao gay branco e financeiramente afluyente.

Essa forte ligação do deboche e cultura brasileira encontra diversas conexões com elementos históricos arraigados na nossa cultura. Os primeiros relatos literários produzidos no Brasil parecem já trazer certos elementos relacionados ao deboche e a uma maneira ambígua de recepção e deglutição de uma cultura hegemônica. Como apontado por Viveiros de Castro (2002) no seu belo artigo sobre a “a inconstância da alma selvagem”, o assombro e queixa recorrentes vistos nas cartas e sermões produzidos por missionários e jesuítas portugueses frente à alteridade indígena não era a recusa de suas doutrinações por parte dos ameríndios, mas algo mais sutil. Embora ouvissem e parecessem concordar docilmente com aquilo que lhes eram imposto pelos colonizadores, pouco depois pareciam esquecer e renegar tudo aquilo que anteriormente haviam concordado. No *Sermão do Espírito Santo* do Padre Antônio Vieira, o português contrasta o jeito rígido e estático europeu à flexibilidade e inconstância dos gentis do “novo mundo”. Diz ele:

Há outras nações, pelo contrário — e estas são as do Brasil —, que recebem tudo o que lhes ensinam, com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de

murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. É necessário que assista sempre a estas estátuas o mestre delas: uma vez, que lhes corte o que vicejam os olhos, para que creiam o que não vêem; outra vez, que lhes cerceie o que vicejam as orelhas, para que não dêem ouvidos às fábulas de seus antepassados; outra vez, que lhes decepe o que vicejam as mãos e os pés, para que se abstenham das ações e costumes bárbaros da gentildade. E só desta maneira, trabalhando sempre contra a natureza do tronco e humor das raízes, se pode conservar nestas plantas rudes a forma não natural, e compostura dos ramos. (ANTÔNIO VIEIRA, 1657 APUD VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.184)

Para o missionário, o que representava o desafio maior para a conversão dos povos ameríndios não era, portanto, a recepção dos ensinamentos e dogmas cristãos, mas a facilidade e rapidez com o que os mesmos eram esquecidos. Para o sucesso da catequização haveria a exigência de um trabalho constante de poda e reconfiguração por parte dos colonizadores. Importante notar que os próprios verbos usados pelo padre que para referir-se às forças de imposição cultural já denotam a agressividade das ações promovidas. Empregando verbos como “cortar” e “decepar”, por meio de uma metáfora vegetal onde os ameríndios seriam como plantas e os portugueses os jardineiros; Vieira parece deixar claro em seu sermão a violência cultural perpetuada contra os gentis, até mesmo assumindo que fazer essas “plantas” assumirem a forma desejada seria fazer com que assumissem uma “forma não natural”. A partir desse e outros relatos portugueses, Viveiros de Castro acaba por concluir que no Brasil “a palavra de Deus era acolhida alegremente por um ouvido e ignorada com displicência pelo outro. O inimigo aqui não era um dogma diferente, mas uma indiferença ao dogma, uma recusa de escolher. Inconstância, indiferença, olvido” (Viveiros de Castro, 2002, p.185). Parece assim, que desde os tempos coloniais os brasileiros parecem resistir à cultura hegemônica não pela negação ou combate direto, mas através da displicência e inconstância. Como posteriormente colocado por Oswald de Andrade no seu manifesto antropofágico: “nunca fomos catequizados, fizemos foi o carnaval”. O que podemos ver, de maneira assumidamente anacrônica de minha parte, nessa recorrência da imagem do índio inconstante nos textos do período de colonização é uma “resistência” ao hegemônico por uma recepção aberta porém indiferente no lugar do embate direto. A inconstância e o jogo de máscaras carnavalesco no lugar da rigidez e estabilidade exigidas pela catequese.³⁵

³⁵ Silvano Santiago também promove uma curiosa leitura dessa “inconstância” ameríndia no seu ensaio *O entre-lugar do discurso latino americano* (2000). Embora o autor não empregue esse termo, muitos dos pontos discutidos por ele sobre a recepção ameríndia aos ensinamentos dos colonizadores parecem dialogar com essa discussão.

O próprio carnaval parece assumir uma outra configuração nos países do cone sul, como notado por João Silvério Trevisan em *Devassos no Paraíso*, seu traçado histórico da homossexualidade no Brasil. A visão do autor sobre a ambígua recepção brasileira de “estilos importados” parece trazer elementos semelhantes à inconstância ameríndia, mas se faz ainda mais próxima ao *camp*. Esses estilos, ao serem adotados numa realidade outra, terceiro-mundista, já são adaptados às idiossincrasias locais através do arremedo, da cópia bastardas. “Nessa impostação”, escreve Trevisan (2000, p.391), “ocorre então um esvaziamento do significado inicial que passa a ser substituído por vários significantes, com sentidos novos e metafóricos, de modo que seu sentido último não existe: há uma obra fundamentalmente inconclusa, sujeita à multiplicidade de interpretações”. Podemos perceber na sua argumentação sobre o jeito brasileiro de lidar com culturas estrangeiras várias ligações diretas com o que já discutimos como *camp* nos capítulos anteriores, especialmente através das ideias de Moe Meyers e de José Esteban Muñoz. Trevisan continua seu argumento ao usar o carnaval como exemplo dessa transfiguração terceiro-mundista que elementos de outras culturas sofrem ao chegar ao Brasil.

Certos costumes europeus transplantados ao Brasil denotam curiosos fenômenos de inversão que criam um contexto de gratuidade em consequência de sua bastardia. O carnaval europeu, aquela festa que renunciava a primavera, em solo brasileiro desviou-se, para se tornar a última festa profana antes do outono, por força da mudança de hemisfério. Assim, a celebração da fertilidade no sentido europeu tornou-se aqui “mais um clímax orgíaco coroando o longo e quente verão”, no dizer do antropólogo americano Richard Parker. E eu acrescentaria: um clímax sem sentido além da celebração do mero prazer, todo contrário à fertilidade em si. Encontra-se aí o “faz-de-conta” tão caro ao jeitinho brasileiro. Então, tudo é brincadeira. (TREVISAN, 2000, p.391)³⁶

Se tudo é brincadeira, parecemos cair novamente na afirmação de Dyer da sensibilidade *camp* como aquela que corre o risco de não levar nada a sério. Afinal, como já ressaltado, nem sempre esse deboche é empregado de forma politicamente engajada e/ou como forma de transmissão de críticas ligadas a pautas progressistas.

³⁶ Mais uma vez gostaria de trazer o ensaio *O entre-lugar do discurso latino americano* como importante contribuição para a discussão empreendida. Nele, Santiago (2000,p.16) afirma algo bastante semelhante ao argumentado nessa citação de Trevisan: “A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza: esses dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo”

Argumentação essa empregada por alguns autores que parecem almejar blindar essa característica do *camp* de ser vista como possivelmente reacionária³⁷, enquanto outros usam a ideia oposta, da sua total ligação com a opressão, como crítica para o desvalorizar³⁸.

A própria ideia de separar o anárquico carnavalesco de uma homossexualidade que se pretende séria e militante é vista já no título de outra importante obra histórica sobre a homossexualidade masculina no Brasil e que, ao final, almeja mostrar as novas configurações militantes e combativas dos movimentos gays e lésbicos brasileiros contemporâneos ao livro. Devemos ir *Além do carnaval*, parece argumentar James Green (1999), sair do deboche para podermos entrar na militância política. É verdade que não podemos negar que por vezes esse deboche pode se basear em racismo, misoginia e/ou outros discursos não progressistas e reprováveis; fato visível tanto no próprio carnaval, como podemos ver nos recentes debates acerca da validade de marchinhas clássicas que possuíam forte cargas de preconceito, quanto em várias expressões do *camp*. Vera Verão duela contra mulheres pela afeição dos companheiros delas, Vanessão popularizou-se após quebrar a moto de um cliente que não quis pagar o programa, Leona agride e espanca uma personagem “aleijada” e Stella Manhattan, protagonista do romance de Silviano Santiago, estabelece relações de amizade com um coronel da ditadura militar brasileira. O que discuto aqui portanto não é apenas o emprego progressista e militante do deboche ou do humor *camp*, mas da possibilidade de serem empregados de maneira que possibilitem novas formas discursivas e estéticas.

Esse ponto-de-partida do presente capítulo me remete ao texto *O homossexual astucioso*, de Silviano Santiago, onde o autor provocadoramente parece responder às constantes indagações estrangeiras acerca das novas contribuições teóricas e acadêmicas do Brasil ao já empregar a astúcia que ele busca definir e defender no próprio ensaio. Embora, de maneira mais ampla, o texto seja uma tentativa de debate acerca da reafirmação sistemática da condição periférica dos estudos brasileiros pela repetição da condescendente pergunta sobre as “novidades” acadêmicas produzidas no país, Santiago volta-se ao exemplo das diferenças da militância homossexual norte-americana e brasileira como forma de circunscrever seu debate em uma discussão específica. Discorrendo sobre a importação atribuída pelo discurso militante norte-americano sobre

³⁷ Aqui podemos pensar na defesa quase agressiva feita por Moe Meyer a respeito da força parodística do *camp*, argumentação discutida na introdução da presente dissertação.

³⁸ Como Daniel Harris e sua afirmação da ligação entre o *camp* e a opressão.

o gesto de “assumir-se”, Santiago sugere uma outra possibilidade de militância gay latina usando uma figura chave do imaginário brasileiro e da associação desse personagem com a inconstância e com o deboche marcadamente nacional: o malandro. Ao contrapor o “exibicionismo público, protestante” (2004, p.201) praticado e divulgado pelos movimentos militantes norte-americanos com a realidade social brasileira, o autor sugere a possibilidade de uma “forma astuciosa de exibicionismo também público, ao gosto da confissão católica secreta: o exibicionismo malandro” (2004, p.201). Para ele, esse seria um exibicionismo calcado na ambiguidade e na astúcia, em um constante jogo de mostrar/esconder. Mais uma vez o carnaval assume importância na argumentação através da análise do personagem Albino, do romance naturalista *O cortiço* (Aluísio Azevedo, 1890). Um personagem descrito como possuidor de trejeitos femininos e que anda com as lavadeiras do cortiço, que o veem como igual. Após ser agredido por um grupo de homens enquanto andava pela cidade, decide permanecer contido ao espaço do cortiço, saindo apenas durante o carnaval, quando ele traveste-se em público.

Embora a ideia central do emprego da astúcia como estratégia me pareça extremamente produtora quando conjugada com a ideia do deboche, outros pontos suscitados pelo autor não me parecem conjugar tão bem a própria promoção da astúcia efetuada no ensaio. Silviano promove a ambiguidade em detrimento ao “assumir-se” como colocado pelo movimento norte-americano, mas na sua conclusão, ele parece também negar a possibilidade da potência de colocar-se na margem. O autor termina o texto por indagar-se “Se a subversão através do anonimato corajoso das subjetividades em jogo, processo mais lento de conscientização, não condiciona melhor o futuro diálogo entre heterossexuais e homossexuais, do que o afrontamento aberto por parte de um grupo que se auto-marginaliza, processo dado pela cultura norte-americana como mais rápido e eficiente?” (2004, p.202). Entretanto, como discutido por Halperin (2012) e Lisa Duggan (2013), o “assumir-se” promulgado pelos movimentos militantes de então não almejava a auto-marginalização, como parece argumentar Santiago, mas a integração. A principal intenção do discurso do *sair do armário* era a de contestar que os casais gays e lésbicos poderiam agir e viver como os casais heterossexuais, formulando assim a construção da imagem do “gay saudável” (LOPES, 2002, p.99) e integrados dentro de um sistema neoliberal (Duggan, 2013). Assim, parecemos encontrar algo contraditório dentro da argumentação do autor. Pois era o discurso do assumir-se que propunha uma tentativa de integração na ordem hegemônica, fato esse

também criticado por Santiago no texto, enquanto era o próprio movimento *queer*, através da promoção da marginalização, que empregava estratégias mais próximas à ambiguidade e astúcia.

A própria escolha do malandro como figura que inspira a ideia do homossexual astucioso parece já o colocar numa posição marginalizada e de constante enfrentamento com a ordem pública, já que essa era a posição do malandro. Ou ao menos através de seu mito como o sujeito fora da lei que sobrevive através de pequenos golpes e da perpetuação de negócios não autorizados pelo poder estatal. O foco principal de Silviano na ideia de “sair do armário” recai na crítica da não necessidade da redundância de assumir-se se já se assume gestos ou comportamentos foras da “norma”. Para ele, “o homossexual astucioso não diria de si, em público e abertamente, que é bicha, viado, paraíba, sapatona, etc, embora não queira, ou não tenha necessidade de travestir os gestos ou esconder as roupas, característicos de homossexuais.” (2004, p.202). Entretanto, essa crítica e a sua promulgação da ambiguidade no lugar de uma fixação identitária não me parece necessariamente atrelada à negação de uma “auto-marginalização” criticada por ele nos questionamentos finais do ensaio. Como vimos, o *queer* busca estabelecer uma identidade mutável e reforçar seu caráter de construção, passível de mutações constantes, e busca novas possibilidades de prazeres não restrito a questões homoeróticas. Portanto, a auto-marginalização não necessariamente indica uma adesão à política identitária nos moldes da militância norte-americana, como parece sugerir Santiago.

Curioso percebermos que essa discussão propiciada pelos tensionamentos provocados pelo discurso do “assumir-se” não se limita às discussões acadêmicas, como podemos ver ao lermos uma troca de mensagens na seção das cartas dos leitores publicada na primeira edição do *Lampião da Esquina*. Em uma dessas cartas, um homem questiona a estratégia dos movimentos militantes dos EUA com argumentos parcialmente semelhantes aos expostos por Silviano. Cito a carta e a resposta dada pelos autores do jornal:

Assumir o quê?

Dizem que temos que “assumir”. Um dos pontos-chave do movimento guei dos Estados Unidos foi de que “homossexuais” deveriam sair dos “closets” – deveriam assumir a sua “condição”.

Agora no Brasil fala-se muito em assumir. Cada um tem que assumir o que ‘realmente é’, assim se ‘libertando’, e assim por diante. Mas que quer dizer tudo isso? Quer dizer

que pessoas que por uma razão ou outra gostam de ter relações sexuais com pessoas do mesmo sexo têm que assumir a ‘condição’ de ‘guei’, “lésbica”, “homossexual”, “veado”, ‘bicha’, ‘entendido’ ou coisa que o valha.

Tudo bem. Será? Creio que está tudo muito mal, e que o ‘assumir’ longe de ser uma libertação do indivíduo, constitui-se no mais sutil endossar dos interesses da sociedade patriarcal, pois, o ‘assumir’ acaba reforçando a idéia de que pessoas que transam com pessoas do mesmo sexo são realmente diferentes, assim garantindo o comportamento ‘normal’ dos outros. Por um mecanismo demais sutil, o ‘assumir’ acaba corroborando esta idéia de diferença e santificando-a nos templos das boates e nos testamentos de jornais como este.

Está na hora de assumir outra coisa. Assumir o direito de transar com quem quiser sem ter que assumir a luta por um lugar no gueto, sem ter que assumir condição de ‘entendido’, etc...etc... Pessoas são pessoas, e chega.

Guilherme Império
Campinas – SP

R. – Meu caro Guilherme Império, vamos ver se a gente se entende. LAMPIÃO não disse até agora que as pessoas devem “assumir” a própria sexualidade e se fechar dentro dela, nem pretende dizê-lo. Nós saímos às ruas exatamente para pregar outra coisa: que transar (qualquer que seja a forma de transação) é gostoso, é saudável, combate a cárie, faz um bem enorme à pele e, acima de tudo, não dá câncer! E queremos dizer isso não apenas aos homos, mas também aos héteros, pois estes também são prisioneiros do próprio sexo. Entendeu? A gente não está nessa de achar que os homos são o povo eleito de Deus. Agora, também tem uma coisa: é preciso ter cuidado com a maneira como se coloca essas coisas. Muita gente usa esse argumento seu, de que o homossexual não deve se fechar num gueto, exatamente para justificar a discriminação: “se você não falar do seu problema, o seu problema não existe”. Sem essa: o problema existe sim; apenas ele não é privilégio dos homos. Veja as mulheres, veja os machões. Está todo mundo junto, embarcado nessa canoa furada de achar que o sexo tem limites precisos – são dois pra lá, dois pra cá. (...) (Lampião, n. 1, p. 14, 1978)

O Lampião parece responder à crítica do assumir-se de sua usual maneira debochada enquanto também expõe uma visão crítica e embasada sobre o assunto no que me parece uma boa indicação de caminho possível de diálogo com o texto de Silviano através desse jogo debochado. Não há a necessidade de fechar-se dentro de uma identidade rígida e limitante, mas o marginalizar-se, o gueto, também pode ser importante para reivindicações outras. A problemática, segundo o argumento do jornal, não seria tanto o colocar-se na margem, no gueto, já que o rígido código hegemônico também afeta outros. A resposta para o corpo editorial do jornal, portanto, não seria a negação do gueto, mas sim a busca por novas possibilidades de prazer.

É partir desses pontos conflitantes com o texto que almejo promover a inconstância e releitura ao aproximar-me da ideia de “bicha astuciosa” como colocada por Santiago. Peço perdão, portanto, por eu mesmo praticar a inconstância debochada aqui discutida. Por ver a instigante conexão com a ideia do homossexual astucioso com o deboche, o *camp* e a inconstância, mas discordando da sua desvalorização das possibilidades suscitadas pela marginalidade, busco a possibilidade dessa leitura da marginalidade sob o signo da precariedade estética, talvez não um *homossexual*

astucioso, mas uma malandragem *queer*. Como argumentei, não creio que o discurso da marginalização esteja ligado com o “assumir-se” defendido pelos movimentos militantes norte-americanos, mas muito mais com o deboche e sua promoção de ambiguidades como inseridos dentro da cultura brasileira, como podemos ver nas ideias de Trevisan e em outros textos de Silviano Santiago. A ideia do malandro, o travestimento carnavalesco de Albino³⁹ e a ambiguidade da bicha astuciosa, parecem apontar para a possibilidade do deboche como estratégia. Portanto, parto do pressuposto que assumir a posição de marginalidade não é assumir-se no sentido militante norte-americano criticado por Santiago, mas que pode ser efetuado através e como um constante jogo com a norma⁴⁰.

Stella, a estrela de Manhattan

Se nos voltarmos à obra literária de Silviano também nos deparamos com esse embate entre diversas formas de expressar a homossexualidade e, por vezes, contrastante com seus argumentos desenvolvidos no supracitado ensaio. Em *Stella Manhattan* (1985), o autor parece buscar criar a sua versão literária do homossexual astucioso, mas creio que aqui há a existência de conclusões ambíguas, talvez menos fechadas do que as expostas em seu artigo e mais abertas a dúvidas e questionamentos quando posto ao lado das hipóteses do presente capítulo. Na narrativa, passada em Nova York, vemos a interação de um grupo de expatriados brasileiros como representação simbólica de diversos tipos nacionais do período histórico em que se passa a história. O enredo dá-se durante a ditadura brasileira, no período da junta militar de 1969 que antecedeu o governo de Médici e aos Anos de Chumbo. Embora por essa brevíssima sinopse poderíamos pensar tratar-se de um livro duro e crítico, como grande parte da literatura voltada à discussão do período, o romance adota um estilo farsesco e artificial, onde o deboche *camp* parece assumir lugar central⁴¹. Essa estética lúdica como estratégia para lidar com temas sérios e intrinsecamente políticos, como a ditadura militar,

³⁹ A fusão desses dois imaginários pode ser vista na imagem de Madame Satã, como discutido no primeiro capítulo.

⁴⁰ Ideia semelhante ao dandismo como discutido no segundo capítulo e que também perpassa toda a argumentação central da dissertação.

⁴¹ O próprio autor, em texto recente, liga o romance à essa sensibilidade ao afirmar que “Stella Manhattan é proverbial. É juvenil, intuitivo, lúdico, estiloso (camp)” (SANTIAGO, 2015).

parece aproximar o romance das ideias discutidas por Santiago (2000, p.26) sobre a literatura brasileira pós-64, onde o artista, “condenado à inexistência política” e o intelectual “destituído de um lugar na administração pública”, almejavam “demolir, sem comprometer-se, a construção precária (dada como invencível) do golpe de 64”. Assim, argumenta o autor, novas formas estéticas e discursivas foram necessárias e surgiram na literatura pós-golpe, e é aí que entraria o uso do deboche e da paródia como escolhas estéticas. “A alegria desabrochou tanto no deboche quanto na gargalhada, tanto na paródia e no circo quanto no corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor” (SANTIAGO, 2000, p.26). Em uma inversão como que promovida pelo carnaval, uma parte da literatura nacional começou a empregar o deboche para lidar com um assunto que, para muitos, requereria uma prosa séria e engajada.

No romance acompanhamos a vida de Eduardo da Costa Silva, jovem gay brasileiro formado em Letras que é enviado para trabalhar no consulado brasileiro de Nova York após ter sua homossexualidade descoberta por seus pais. Um escândalo apenas brevemente citado e nunca pormenorizado durante a leitura. Quem auxilia no processo de empregar Eduardo é um coronel, amigo de infância do pai do protagonista e que também reside na cidade. Viana, também conhecido na noite carioca como Viúva Negra, também se revela homossexual, embora casado. Há ainda outro empecilho: por ser do exército, não pode assumir-se e leva uma vida dupla, entre a farda militar e as roupas de couro do sadomasoquismo. A vinda de Eduardo lhe propicia um “cúmplice para as suas sacanagens” (Santiago, 1985, p.47), pois o adido militar pede para o jovem que alugue um quarto no seu nome, onde ele poderia levar homens para um lugar não ligado a ele. Portanto, para além da opressão política há ainda uma incontornável e onipresente opressão sexual. Mais uma vez, como visto em *O Beijo da Mulher Aranha*, o homossexual entra aqui como personagem eminentemente ligado a questões políticas – ambos se passam durante regimes ditatoriais – e também ao debate sobre opressões e outras formas de militância.

Ainda que a revolta de Stonewall se avizinhasse dos personagens, já que a história se passa no mesmo ano desse marco histórico, na narrativa ainda vemos constantemente a homossexualidade criminalizada e estigmatizada pela sociedade norte-americana. Sendo constantemente usada para chantagens ou ameaças: uma das formas encontradas pela célula guerrilheira para deslegitimar Viana não são seus ideais fascistas, mas sua sexualidade. Entretanto, mesmo com toda essa opressão pairando sobre todos de maneira asfixiante, o “assumir-se” no romance é o gesto que parece

possibilitar as ligações de amizade entre os personagens. Claramente não se trata de um “sair do armário” da maneira militante criticada por Santiago em *O homossexual astucioso*, entretanto creio que é a declaração de pertencimento a um grupo marginalizado que promulga a constituição de afetos entre eles, mesmo que muitas vezes esses personagens partilhem de políticas e visões de mundo contrastantes.

Viana e Eduardo aproximam-se após um diálogo franco sobre suas sexualidades no restaurante: se antes Eduardo possuía uma atração sexual pelo coronel, logo depois disso estabelece um vínculo de amizade. Na conversa entre Eduardo e seu vizinho cubano exilado Paco, apelidado de La Cucaracha, católico fervoroso e anticastrista, é apenas quando esse percebe que Eduardo é aberto a discutir sobre sua sexualidade que a amizade entre os dois floresce. Ou ainda o posterior renascimento da amizade entre o protagonista e um militante de esquerda com quem fizera a graduação em Letras quando ainda no Brasil: Marcelo. Essa repetição parece deixar claro que é sempre após um diálogo onde os personagens deixam claro entre si sua posição desviante que há a solidificação da amizade, como podemos ver claramente na sua relação com seu antigo amigo de faculdade, Marcelo. “Então já tinham reatado a boa amizade dos tempos de faculdade. Tinham saído duas vezes na noite de sábado para fazer a peregrinação pelos bares do Village.” (Santiago, 1985, p.104) A forma de descrever o reestabelecimento dessa amizade foi um passeio noturno no bairro Village, que, durante o período da história, era um bairro conhecido por ter diversos bares frequentados por um público majoritariamente LGBT, sendo também onde encontrava-se o Stonewall.

Assim, no livro o desvio, a marginalidade, não apenas oprime e assombra, mas também pode possibilitar a aproximação e novas relações, que por vezes ultrapassem até ideologias e questões políticas distintas. Eduardo, ou ainda seu codinome que dá nome ao livro: Stella Manhattan, aproxima-se de pessoas com visões políticas completamente contrastantes, preocupando-se muito mais por questões sentimentais do que sociais, o que posteriormente gerará consequências. Claramente essa não é uma posição compartilhada por todos os personagens, aqui a homossexualidade não é um aplanador de diferenças, uma marca comum que uniria todos os oprimidos sexuais em volta de uma causa comum. “A gente não está nessa de achar que os homos são o povo eleito de Deus”, como escrito no *Lampião da Esquina*. Marcelo continua querendo derrubar Viana de seu posto e nutre certo desdém por Paco por seu anticastrismo, sentimento esse recíproco por parte do cubano. Mais sintomático ainda é o fato de Viana continuar com sua ideologia fascista e violenta, chegando a declarar que “ainda

mato todos os comunas do mundo. Todos os cubanos. Todos. Os putos” (Santiago, 1985, p.61) ou ainda ao empregar as “habilidades” adquiridas através de interrogatórios para fazer terrorismo psicológico em Eduardo e conseguir o que deseja através de manipulações. O que me parece permitir Eduardo/Stella circular entre essas diversas e complexas redes ideológicas distintas é, juntamente a identificação com a posição marginalizada compartilhada e também seu deboche *camp*.

Talvez ainda mais forte que sua frágil comunidade afetiva definida pela orientação sexual, o deboche e o *camp* parecem as principais ferramentas empregadas por Eduardo para a sobrevivência em ambiente estrangeiro. A própria figura de Stella parece assumir aqui o lado *camp* do personagem, juntamente com sua terceira “personalidade”: Sebastiana. Importante ressaltar, como apontado por Denilson Lopes que “não se trata de heterônimos ou duplos resultantes de uma fratura interior do personagem mas máscaras móveis, em diálogo, representadas pela fala, mais do que por uma caracterização psicológica. Sexos diferentes, comportamentos diferentes num só, fluxos em curto-circuito.” (Lopes, 2007). Personagem que se dobra entre “eu” e “outros”, como Dorian Gray, porém que estabelece uma relação diferente com essas máscaras: não a mistura de fascinação e repulsa do dândi inglês, mas de deboche e camaradagem. A aproximação chega ao ponto dessas diversas máscaras conversarem entre si, por vezes discutindo e/ou dando conselhos uma a outra⁴². O artifício *camp* é o que dá o impulso inicial para Eduardo começar a lidar melhor com sua expulsão de casa, passando da tristeza pela opressão sofrida ao deboche: da imagem da bicha oprimida à da bicha latina e sedutora, como podemos ver quando ele reflete sobre seu exílio:

Eduardo repete em voz alta a opressão que o vem perseguindo e só encontra ouvidos nas paredes brancas do apartamento, a opressão que sente dentro do peite e que, às vezes, acorda-o no meio da noite, fazendo o corpo tremer de frio imaginário, fazendo ainda lágrimas escorrerem pelos olhos, deixando enfim que a angústia baixe pelo seu corpo todo (...). Sem querer um dia encontrou o remédio certo contra as angústias noturnas: lembrou-se de uma música de Dircinha Batista, cantarolou-a, depois de outra de Ângela Maria, idem, e mais tarde outra de Dalva de Oliveira (...) e aí achou graça porque já estava achando graça do pesadelo e da dor que oprimia o seu coração. Já sorria bem-humorado, pensando no seu lado coquete e sedutor de bicha tropical em Nova Iorque, meio desprotegido, meio sem amparo, precisando do apoio forte de um homem. (...) E conclui que foi bom tudo ter acontecido, foi bom, há males que vêm para bem, cantarola em falsete com a voz cheia de emoção e calor humano da Sapoti. Da inesquecível e única. (Santiago, 1985, p.28)

⁴² “Está no mundo da lua, Sebastiana?” pergunta Stella repreendendo a outra por sua falta de atenção. “Eu? No mundo da lua? Você é que fica aí feito bobo se lembrando de águas passadas, águas passadas não movem moinho”, replica a Sebastiana conciliadora como sempre. (Santiago, 1985, p.26)

É esse deboche *camp* que o permite transformar sua solidão em alegria e companhia, especialmente ao ligar-se aos diferentes personagens da narrativa. Por sua característica de “personagem-dobradiça” mutável e que possibilita inúmeras formas através de seu manuseio por si, pelo narrador e pelo leitor⁴³, Eduardo/Stella aproxima-se da imagem do malandro evocada por Santiago justamente por sua habilidade de transitar por diversos meios sem nunca estabelecer uma ordem hierárquica entre eles: o trabalho no consulado, a noite gay nova iorquina, os grupos de brasileiros, os almoços e amizade com Viana. Stella aparece como o lado de Eduardo da imagem do gay debochado e *camp*, da bicha frívola que imita as divas e não se interessa por política e que é através da música que consegue lidar com a opressão que lhe sufoca. Ou melhor: interessa-se por um outro tipo de política, mas uma baseada na sua própria frivolidade e forma de ver o mundo através do artifício. “Para Stella a substituição do presidente Costa e Silva pela tróica militar entrava num ouvido e saía pelo outro. Stella era muito pouco nacionalista. Queria uma verdade política nova e libertária, de uso pessoal e coletivo.” (Santiago, 1985, p.20-21).

Embora ela não formule essa sua verdade política, constantemente ela é praticada pela personagem. Não apenas pela sua já citada mobilidade fluida entre diversos ambientes, mas também através da paródia empreendida por ela. Se a narrativa possui várias das características de um romance policial: um militar fascista, um delator, um grupo de guerrilheiros de esquerda, o envolvimento do FBI e uma rede de intrigas que recai no homem errado; parece haver também, dentro do romance, uma versão *camp* dessa narrativa como suscitado pela própria subjetividade de Eduardo/Stella. Nas partes do romance dedicadas à Marcelo, o romance assume um estilo mais formal e realista, quase como se emulando a seriedade política demandada constantemente pelo personagem. “Marcelo Carneiro da Rocha codinome Caetano, quando veio para Nova Iorque ensinar veio também com uma outra missão, a de se juntar a um recém-construído grupo de guerrilheiros liderados por Vasco (codinome)” (Santiago, 1985, p.172). Ao longo de todo esse segmento, os codinomes proliferam, o que me parece servir a uma função dupla: mostrar a artificialidade e confusão daquele movimento que

⁴³ Silviano, ao final do livro, declara que essas personagens dobradiças são homenagens aos Bichos de Lygia Clark. Em texto posterior, ele amplia um pouco essa aproximação ao escrever que “As duas placas da dobradiça e seu eixo dizem que a identidade (do ser) está para ser montada/desmontada como os Bichos, de Lygia Clark, ou as Poupées (Bonecas), de Hans Bellmer. A identidade de gênero não é fixa nem imutável. É nômade.” (Santiago, 2015)

se diz sobriamente organizado e aproximar essas estratégias táticas de guerrilha às ações de Stella como vistas ao longo do romance. Como podemos ver pela abundância de apelidos (codinomes *camp*?) dados por Stella a seus amigos (La Cucaracha, A viúva negra, A Marquesa de Santos), o deboche de dar codinomes paródicos àqueles que a cercam sem visar quaisquer funções práticas, parece ridicularizar e esvaziar o sentido militante e engajado como aplicado pela célula guerrilheira de Marcelo. Não se trata de uma paródia direta da espionagem, pois o estilo do romance não me parece emular o estilo dessa literatura ou mesmo do gênero cinematográfico⁴⁴, mas de empregar uma forma mais sutil, talvez *astuciosa*, de brincar com o gênero. Portanto, creio que *Stella Manhattan* traga a astúcia debochada *camp* e *queer* que ridiculariza a seriedade através do artifício enquanto também traz as possibilidades benéficas que a colocação à margem pode trazer, através da formação de vínculos propiciados por ela. Entretanto alguns questionamentos permanecem no romance enquanto da real possibilidade de emprego desse deboche, especialmente quando pensamos no final do romance.

No clímax, após ver-se cercado pelo grupo guerrilheiro por lhe julgar um espião da ditadura militar e pela polícia de inteligência norte-americana (FBI) por ser considerado um perigoso comunista, Eduardo/Stella desaparece. Não há qualquer vestígio dele quando a polícia chega em seu apartamento para lhe prender, nem há um posterior contato com qualquer de seus amigos: todos estão no escuro juntamente com o leitor e o narrador. Após seu desaparecimento há ainda dois capítulos que nos mostram a reação de todos aqueles que o rodeavam, mas nunca nos é dado qualquer informe sobre seu futuro. Como aqueles que parecem tentar construir hipóteses e possibilidades que expliquem seu desaparecimento, também só nos resta especulações e dúvidas. Zuzana Burianová (2016, p.58) ressalta duas possíveis interpretações para o desaparecimento: o “silenciamento de vozes dissonantes que ameaçam a homogeneidade da sociedade majoritária como tal”, mas também um mais voltado aos temas políticos do romance, “como a liquidação de cidadãos politicamente incômodos durante o regime militar brasileiro; neste caso, uma das possíveis explicações indicaria o sequestro por setores da direita ligados a Vianna, cuja reputação estava nas mãos de Eduardo”. Já Denilson Lopes, embora também comente a possibilidade da leitura do desaparecimento da personagem com o desaparecimento das vítimas da ditadura militar,

⁴⁴ Diferentemente, por exemplo, de *Onde Andará Dulce Veiga?* (Caio Fernando Abreu, 1990), que assume sua intenção paródica do gênero *noir* e sua aproximação com o cinema desde seu subtítulo: “um romance B”.

privilegia a leitura do desaparecimento ligado à crítica de Santiago da visibilidade protestante norte-americana e vê nesse desaparecimento uma possibilidade de “novas invisibilidades” (LOPES, 2007). O autor defende o potencial dessa invisibilidade ao afirmar que “Ser invisível numa sociedade consumista pode ser uma maneira de fazer uma diferença pela pausa e sutileza (...) Trata-se de buscar menos confronto e mais sutileza diante do crescente uso conservador das políticas de representação por movimentos religiosos e étnicos fundamentalistas”. Embora concorde com a validade dessas possibilidades de leitura, creio que há também uma que não parece mencionada pelos dois autores e que se associa com as discussões empreendidas no presente capítulo. O desaparecimento de Eduardo parece indicar a falência da possibilidade do deboche e do *camp* como ferramentas para lidar com a opressão.

Se historicamente pensarmos que a narrativa se passa na iminência de *Stonewall*, embora curiosamente o bar nunca seja citado, esse desaparecimento da bicha debochada parece sintomática com as posteriores discussões militantes sobre a ligação do *camp* com opressão e ódio. Se, como mencionei, Eduardo liga-se a diversas pessoas de ideologias distintas através dessa sua “nova política libertária”, é exatamente por essas relações caóticas que, ao final do romance, ele encontra-se em uma situação sem escapatória. Diferentemente de *O Beijo da Mulher Aranha*, em que Molina transforma-se nas suas próprias narrativas artificiais da mocinha romântica que se sacrifica por seu amor, aqui Eduardo nunca consegue transformar-se no seu artifício: Stella nunca se toma carnal, nunca se transfigura no protagonista. Na realidade, seu desaparecimento parece acontecer antes do de Eduardo, pois no decisivo momento que o protagonista reflete sobre a precariedade de sua situação após uma tensa conversa com Vianna, onde esse emprega táticas de manipulação, o nome “Eduardo” repete-se diversas vezes ao longo de diversos parágrafos por três páginas (SANTIAGO, 1985, p.230-233), não havendo qualquer menção à Stella. Se em outros momentos da narrativa, o diálogo entre os dois era o que permitia Eduardo ir em frente, em lidar com os problemas que lhe pareciam intransponíveis, aqui ela está ausente: Eduardo está só. Como se, quando a realidade o atingisse de forma violenta e decisiva, não houvesse mais espaço para uma sensibilidade artificial o tirar daquela situação. Em ações quase performáticas que se assemelham a um agonizar antes da morte e um posterior renascimento⁴⁵, parece que

⁴⁵ “Bambeia o corpo e deixa que se esparrame pelo quarto”; “Rola pelo chão esbarrando nos móveis”; “Eduardo começa a girar a circunferência do corpo e vai batendo as partes mais salientes contra o estrado da cama”; “Eduardo abre a circunferência e espicha o corpo pelo chão. Vira de bruços e abre os braços

presenciamos a morte simbólica daquele Eduardo que acompanhávamos até então, aquele que dialogava com a afetação e frivolidade através de Stella. “Eduardo não tem mais. Eduardo nunca teve” (SANTIAGO, 1985, p.231).

Parece-me sintomático para essa possível leitura o fato que a sua decisão de sumir, s sua “a perda completa das referências” (LOPES, 2007), não se dá após a conversa com Viana como argumentado por Denilson Lopes em seu artigo sobre a invisibilidade. Embora seja após a revelação do adido militar que o homem que Eduardo achara ser seu pai biológico por toda sua vida talvez não o fosse realmente, que começa o ritual simbólico de morte e renascimento de Eduardo, seu “desenraizamento, na última perda do vínculo com a família” (LOPES, 2007), posteriormente há ainda a tentativa de efetuar mais uma ligação terrena e concreta. Não pela família de sangue, mas pela família marginal criada em terra estrangeira. Após levantar-se, Eduardo telefona para Marcelo para pedir ajuda e conselhos de como conseguir sair da sua tensa situação atual. É apenas após o telefone de seu amigo ser atendido por Rick, um rapaz com quem Eduardo passara a noite anterior e por quem apaixonou-se, e ser informado que ele dormira lá após ter sido convidado por Marcelo, que Eduardo parece definitivamente cortar suas ligações com tudo que o cerca. É só após o fracasso de sua família *queer* que Eduardo decide desaparecer. “A ligação não tem mais interesse. Cortá-la como quem corta o gás. Eduardo sai deixando a porta do apartamento aberta” (SANTIAGO, 1985, p.234). A falência aqui parece-me não ser apenas da família nuclear tradicional, mas também das próprias ligações marginais efetuadas anteriormente. Ligação essa construída pela condição *queer* daqueles sujeitos, e mantida através da relação debochada e *camp* de Eduardo/Stella. Seria essa a representação literária da morte da bicha *camp* como preconizado por Daniel Harris?

Malandragem queer: Leona Assassina Vingativa, a precariedade e o caótico

Ainda que concorde com a defesa de Denilson Lopes sobre a possibilidade do uso de uma “nova invisibilidade” como estratégia propiciadora de outros diálogos, creio

em cruz. Levanta a cabeça e bate com a testa no estrado”; “Rasteja o corpo para fora de debaixo da cama” (Santiago, 1985, p.232-233)

que essa invisibilidade não se faz sempre possível. Como colocado pelo próprio autor, “são muitos os caminhos. Esta foi apenas uma estória. Há muitas para serem contadas. É preciso estar atento a esta diversidade para gerar encontros inusitados, movimentos e espaços sociais mais plurais.” (LOPES, 2007). Gostaria de pensar aqui na possibilidade de outras astúcias, me distanciando do final de Eduardo e sua invisibilidade em direção àquelas figuras que me fascinavam e incomodavam durante a infância e adolescência exatamente por sua alta visibilidade midiática. “Contra astúcia, astúcia e meia”, como nos lembra Santiago (2004, p.196). Essas pessoas/personagens – e o que vemos constantemente mostrado pelos filmes e ideias aqui discutidas é que nunca há uma separação clara entre esses dois eixos – como Verão Verão, Leona, e todas as outras bichas, trans e sapatões que povoaram meu imaginário midiático infanto-juvenil, apontam para ambiguidade e o deboche como forma de lidar com o mundo no lugar da invisibilidade. Não apenas isso, mas também parecem construir suas personas e carreiras através dessas estratégias de outras visibilidades.

Se o desaparecimento final de Eduardo se dá após a morte simbólica da sua sensibilidade *camp* e indica arrefecimento e invisibilidade, penso agora naqueles outros que permanecem completamente imbricados na astúcia malandra do jogo constante, da inconstância à brasileira e do “movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis” (SANTIAGO, 2000, p.16). Por ver na filmografia aqui discutida o constante jogo ambíguo com as normas hegemônicas impostas aos sujeitos desviantes que optam por manter-se nas margens, creio uma das imagens finais de *Leona Assassina Vingativa 4* parece propor outras possibilidades do deboche *camp*. Ao imaginar a possibilidade de outras formas astuciosas em contraponto à invisibilidade e também ao assimilacionismo, penso na imagem da projeção final de um enorme rosto de Leona no céu, tomando a tela para si enquanto ri após escapar mais uma vez da punição por seus crimes. Parece-me que Leona intenciona outras formas de visibilidade para além do binário exposto por Santiago através da chave do assumir-se dentro de uma visão militante norte-americana ou ainda da invisibilidade discutida por Denilson Lopes. Em Leona, não há espaço para a desaparecimento, muito menos para “introjetar a culpa pela conduta dita desviante, punindo a si pela expiação” (Santiago, VER DATA); mas sim para o reforço e elogio do deboche, mesmo que esse possa estar inserido dentro de contextos não admiráveis eticamente. Leona assim aproxima-se muito mais do uso ambíguo do deboche atribuído à cultura brasileira e parece instituir um novo tipo de malandragem. Almejo discutir esses tensionamentos trazidos pela obra

a partir de duas questões centrais ao capítulo: a da existência da precariedade estética em seu filme e da discussão do seu deboche amoral como deboche *camp*.



Imagem 22: Leona Assassina Vingativa 4: novas visibilidades?

Essa visibilidade não parece a mesma requerida pelos discursos militantes de representatividade criticados por Silviano Santiago. Moradora da periferia de Belém do Pará e realizadora de uma série de vídeos caseiros (e, posteriormente videoclipes) com alta divulgação e audiência na internet, Leona não assume para si o papel de ativista em momento algum. Com sua plataforma e alta visibilidade midiática, não produz ou disponibiliza vídeos com discursos marcadamente políticos⁴⁶, nem emprega sua história como exemplo de sucesso. Leona parece andar na contramão de uma corrente contemporânea de canais de vídeo que produzem conteúdo que almejam discussões mais atentas a questões políticas relacionadas à vida de sujeitos marginalizados. Nos seus filmes e videoclipes, há constantemente o uso de estereótipos ligados a diversos segmentos da população LGBT e periférica, como promiscuidade, afeminamento e malandragem, geralmente representados através do deboche. Suas escolhas estéticas e narrativas não a aproximam da homonormatividade (DUGGAN, 2004), o que parece a afastar “do crescente uso conservador das políticas de representação por movimentos religiosos e étnicos fundamentalistas” (LOPES, 2007); pois Leona não parece poder ser

⁴⁶ Movimento bastante forte nos últimos anos dentro do movimento LGBT brasileiro, especialmente com a ascensão da ideia de “influenciadores digitais”. A proliferação desses canais pode ser vista por sua variedade. Uma breve lista poderia incluir: *DialogayBR*, *Drag-se*, *Enrique sem H*, *Kitana Dreams*, *Tá Querida*, *Se Toca*, *Muro Pequeno*, *Canal das Bee*.

empregada como um exemplo a ser seguido ou como uma representação higienizada dos corpos *queers*. Não há aqui qualquer pretensão de integração através da harmonia e assimilação, mas também não há uma busca de enfrentamento através da negação total de um sistema hegemônico. A cabeça flutuante de Leona nas imagens finais parece rir não apenas dos esforços frustrados de sua arquirrival para leva-la à justiça por seus crimes, mas também de todos os esforços de domesticá-la dentro de um enquadramento esquemático.

Embora Leona tenha outros vídeos para além da série narrativa principal, como três videocliques para músicas próprias e diversos vídeos de divulgação ou apresentações em festa, a narrativa dos quatro vídeos que compõe a narrativa de *Leona Assassina Vingativa* me parece o cerne de sua filmografia por ser onde deu-se a criação da *persona* Leona e suas principais características que a acompanham em todas as outras produções. Para além disso, creio que o último filme da série, *Leona Assassina Vingativa 4*, carregue muitas proximidades narrativas e estéticas com o que aqui vejo como uma aproximação do cinema queer brasileiro contemporâneo com uma sensibilidade *camp*, através do apreço pelo emprego do artifício juntamente com sua releitura de elementos da cultura *pop* hegemônica. Nessa narrativa seriada, na qual o primeiro vídeo foi lançado em 2009, acompanhamos a trajetória de Leona, uma mulher que após matar seu marido e ser descoberta pela Aleijada Hipócrita, entra em um jogo de constante enfrentamento com sua arquirrival ao tentar matá-la enquanto a Aleijada tenta provar seus crimes e prendê-la. Rapidamente já percebemos a influência *mainstream* para diversas escolhas narrativas e estéticas empregadas pela narrativa. Ao basear-se na versão latino-americana do melodrama, com claras inspirações nas telenovelas mexicanas, o mundo daquela narrativa aparece povoado de vilãs, divas e mocinhas. Entretanto, já operando através de uma chave do deboche, a protagonista da série não se trata da mocinha virginal recorrente das telenovelas, mas sim a vilã. Leona toma a cena para si ao mover a narrativa enquanto inflige na Aleijada Hipócrita uma série de castigos físicos e torturas psicológicas enquanto também escapa da justiça ou qualquer outra forma de punição por seus atos. Não há um posicionamento da personagem dentro da chave da “anti-heroína”, pois não há qualquer gesto redentor ou tentativa da narrativa do seriado de prover uma profundida psicológica: Leona é pura superfície, amalgama de várias referências e poses de vilãs, uma força destrutiva e caótica através de seu deboche e risada sardônica.

Mesmo tomando para si o mundo feminino do melodrama latino, há aqui uma apropriação *queer* ao ter apenas atores masculinos interpretando esses papéis⁴⁷ e, posteriormente, transexuais interpretando esses papéis. Como a apresentação final de Madame Satã, onde o protagonista emprega várias de suas referências culturais através de uma releitura *queer*, aqui os signos associados ao melodrama e aos folhetins passam por e encarnam em corpos desviantes. Como Madame Satã, Leona desloca-se da posição de espectadora de suas referências para a de criadora de sua própria narrativa, de seu próprio mundo diegético através de uma performance marcadamente *camp*. Para além disso, ela também rompe com o discurso majoritariamente conservador e edificante das narrativas televisivas – e também do gênero melodrama – através de seus gestos paródicos e da inversão de valores, como a valorização e protagonismo da vilã, da espetacularização de suas crueldades e embates físicos com Aleijada Hipócrita e, principalmente, pela presença central e centralizadora de seu corpo *queer* e periférico como agente que move a narrativa.

A inscrição da subalternidade daquelas imagens também está expressa pela sua *precariedade*, como ressaltado por Rodrigues, Ferreira e Zamboni (2013). Os três primeiros capítulos da série são gravados em esquema caseiro, com uma câmera de celular que produz imagens de baixa qualidade e tremidas, sem qualquer cuidado sonoro e com a constante invasão de quadro por agentes que não participam da narrativa, mas que presenciam a filmagem. Não há aqui qualquer tentativa de alcançar um apuro estético como os das telenovelas inspiradoras, mas há ainda a emulação do luxo e da sofisticação evocadas por essas. Na diegese de Leona, lençóis viram belos vestidos e perucas loiras indicam a sofisticação e opulência da protagonista. Não me parece haver a busca intencional pelo grotesco e monstruoso através da *precariedade*, como na filmografia de John Waters, mas de uma outra forma de representar um ideal de luxo. Pois não é pelo caráter precário que não há a busca do ornamento, da imagem bela e encantadora, esse apenas dá-se por outros caminhos, remissivo dos apontamentos de Trevisan (2000) e Silviano Santiago (2000) sobre a inversão de valores promovidas pela cultura brasileira.

⁴⁷ Aqui me refiro aos três primeiros vídeos da narrativa seriada, onde Leona não parece ainda se identificar como uma mulher trans, como podemos ver em vídeo de entrevista do período onde ela ressalta que seu nome é Leandro.



Imagem 23: O luxo precário em Leona

Mesmo que possamos argumentar que essa precariedade nos três primeiros episódios da narrativa seriada se dá por uma necessidade concreta, já que seus realizadores é um grupo de crianças da periferia paraense, provavelmente sem acesso a bons equipamentos de filmagem ou conhecimento técnico; ao voltarmos-nos ao último filme produzido, *Leona Assassina Vingativa 4: Atracão em Paris* (2017), vemos que a precariedade se constitui como uma escolha estética consciente e central. O filme junta-se assim com a filmografia queer brasileira contemporânea aqui discutida através desse uso debochado e autoconsciente da precariedade intrínseca ao fazer cinema independente no contexto brasileiro. Entretanto, ressalto mais uma vez a diferença entre esse uso debochado da precariedade promovida por esses filmes com outros discursos cinematográficos presentes na história audiovisual brasileira que também almejaram ressaltar a precariedade estética como potência principal, como a “estética da fome” (ROCHA, 1965) do Cinema Novo ou ainda a paródia cáustica promovida pelo cinema marginal. Embora possamos encontrar certas semelhanças, o que poderia gerar uma curiosa leitura comparativa entre essas obras, julgo que a diferença central que traz a particularidade dos filmes aqui analisados é que eles não buscam através dessa precariedade desconstruir e criticar a plasticidade e beleza da imagem, nem de negar a aproximação com o cinema clássico ou de gêneros cinematográficos através da paródia crítica, mas de buscar outras formas possíveis dessa plasticidade através de uma sensibilidade desviante, *queer*⁴⁸. Assim, esse deboche não parece assumir para si uma característica politicamente engajada e crítica como o requerido pelos dois outros movimentos citados, mas mais como um diálogo debochado com as referências de um cinema *mainstream*.

⁴⁸ Ideia explorada por toda a dissertação, especialmente através da discussão do capítulo anterior acerca do *pretty* e de seu possível emprego conjugado ao *camp*.

Realizado oito anos depois do terceiro vídeo da “franquia”, *Leona 4* continua a narrativa após a fuga da protagonista para Paris como uma forma de fugir da perseguição da Aleijada Hipócrita. Oito anos depois, Leona encontra-se acomodada à cidade e planeja fazer um teste de modelo para ingressar na profissão, porém ao longo da narrativa ela começa a ter assustadoras visões de sua inimiga pela cidade. Embora Paris funcione como um índice de *glamour*, uma cidade símbolo de uma idealizada sofisticação europeia, ideia reforçada pela vontade de Leona de tornar-se modelo, aqui ela é representada por Recife, local das gravações. Locais banais da cidade pernambucana tomam-se simulacros de importantes pontos turísticos da capital francesa, como a substituição da Torre Eiffel por uma enorme antena de transmissão televisiva. É visível também a reiteração de estereótipos ligados à cultura francesa, assim muitos dos homens usam boinas, duas vezes vemos a presença de um tocador de acordeão totalmente deslocado à real paisagem que cerca esses corpos cênicos. No início da narrativa Leona encontra-se num café à margem do “rio Sena”⁴⁹, embora possamos ver ao fundo construções que não se assemelham à arquitetura parisiense e também uma vegetação abundante e tropical. Aqui claramente não há intenções realistas, mas sim uma forma de reforçar essa condição de artifício, de falsidade. Haveria no filme a representação visual da clássica afirmação de Sontag (1964) de que o *camp* veria tudo entre aspas. Não é o rio Sena ou a Torre Eiffel, mas o “rio Sena” e a “Torre Eiffel”. Se tudo está entre aspas, não há uma essência real unitária e, portanto, não há a possibilidade da sua interferência sobre o artifício criado. Em uma quase estratégia de guerra contra o realismo, a transformação de todas as imagens do filme à condição de máscara - de Leona como uma bricolagem de poses e discursos associados a vilãs à substituição repetida de locais e pontos turísticos parisienses por seus duplos periféricos recifenses – parece substituir qualquer necessidade de um rosto original.

Se nos voltarmos mais uma vez ao texto de Silviano, parece-me que Leona assume para si o papel de uma malandragem *queer*, talvez através do deslocamento da ideia de um *homossexual astucioso* para a do *queer astucioso*. Uma malandragem que se diferencia da promoção empreendida pelo autor do anonimato e sutileza, mas que se aproxima da sua definição do malandro como aquele que “leva o samba do morro carioca a tomar conta da cidade burguesa” (SANTIAGO, 2000, p.204). Em Leona não há espaço para anonimato, mas para uma nova produção de visibilidade. Se no romance

⁴⁹ Trata-se, na verdade, do rio Capibaribe, importante rio que corta a capital pernambucana e que lhe deu, juntamente com suas pontes, a clichê alcunha de Veneza Brasileira.

de Aluísio Azevedo discutido por Santiago, Abílio fica circunscrito ao cortiço e apenas sai travestido durante o carnaval; Leona não almeja ficar restrita à periferia, mas parece carnavalizar o seu entorno para então tomar conta daqueles espaços hegemônicos excludentes através de seu constante jogo com as regras. Aqui podemos ver o “tomar conta da cidade burguesa” do malando, não com o uso do samba, mas do deboche *camp*. “Lá vou eu, divina, me segurem que divina lá vou eu” (SANTIAGO, 1985, p.13) clama Stella Manhattan instantes antes de ter seu devaneio *camp* de sucesso e apoteose interrompida pelo incômodo da realidade lhe atingindo de maneira física⁵⁰ e do seu posterior desaparecimento por culpa desse mesmo real. Será que poderíamos ver Leona como uma encarnação contemporânea de Stella? O seu riso de escárnio parece nos perguntar se realmente achávamos que ela iria desaparecer antes de alcançar seu desejo de fama e glamour. Se não podemos ter Paris, teremos “Paris”.



Imagem 24: Leona nas margens do rio Sena e caminhando em direção a Torre Eiffel

Mesmo que possamos ver, claramente, uma maior aproximação do último filme produzido com uma estética mais polida e menos amadora; entretanto, a escolha por uma precariedade intencional dá-se de outras maneiras. Para além do claro deboche de filmar Paris em Recife, há ainda o uso de efeitos especiais intencionalmente toscos e mal-acabados, remanescente da projeção em tela verde vista em *Doce Amianto* e também presente em outros filmes que poderíamos aproximar dessa filmografia aqui discutida, como *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014), *Hiperselva* (Helena Lessa, Jorge Polo, Lucas Andrade e Pedro Lessa Antes, 2013) e *Antes da Encanteria* (Lívia de Paiva, Paulo Victor Soares, Gabriela Pessoa, Elena Meirelles, Jorge Polo, 2016). Em *Leona 4*, o uso mais evidente dessa precariedade dá-se no clímax da obra: após mais uma perturbadora visão da Aleijada Hipócrita, a assustada protagonista resolve subir a “Torre Eiffel” para refletir enquanto admira a visão da cidade. Enquanto nesse momento o filme poderia

⁵⁰ “Veio um golpe de vento soprado do rio Hudson que lhe tira toda a graça do rosto” (Santiago, 1985, p.13)

continuar seu jogo espelhar Paris-Recife e mostrar uma panorâmica da cidade pernambucana, há a escolha deliberada por uma projeção em fundo verde de uma fotografia estática de Paris. A precariedade do efeito visual é reforçada pela instabilidade do suporte onde a imagem é projetada. Com a chegada da Aleijada Hipócrita, que realmente estava em Paris para vingar-se de Leona e, mais uma vez, tentar leva-la à justiça, uma briga começa. Enquanto os dois corpos se agridem, perde-se completamente qualquer ideia de profundidade e tridimensionalidade do campo ao fundo. Seus corpos por vezes esbarram no material onde a imagem panorâmica de Paris está projetada, deslocando-o, ou ainda, através de movimentos enérgicos, as personagens ultrapassam o limite do enquadramento da projeção, instabilizando a imagem ao revelar o ambiente de gravação e reforçando a própria artificialidade ali mostrada.

Os efeitos visuais empregados de maneira propositalmente farsescas por sua condição precária parecem não apenas ironizar o seu uso excessivo pelo cinema *mainstream*, mas de buscar um emprego “desviante” dos mesmos, fora de um contexto onde seriam considerados de “bom gosto”, já que constantemente um marcador da boa qualidade de uma película nacional passa pela credibilidade de seus efeitos visuais quando esses são empregados⁵¹. Esse uso em *Leona 4*, e também nas outras obras citadas, não parece funcionar como uma crítica politicamente engajada da condição subalterna do cinema independente brasileiro, mas no desejo de empregar esses efeitos mesmo que através de outras chaves. Ou ainda, como constantemente empreendido pelo cinema moderno, não há um desejo de criticar a artificialidade da imagem cinematográfica por mostrar sua falsidade, seu caráter de espetáculo. Parece-me mais um gozar daquela artificialidade reconhecendo-a como tal. Como os ameríndios que, segundo Viveiros de Castro (2002, p.185) atemorizavam os colonizadores por sua facilidade em ouvir seus discursos colonialistas para posteriormente esquecê-los ou interpretá-los de outras maneiras com a mesma facilidade anterior: há “uma indiferença ao dogma, uma recusa de escolher”. *Leona*, como os outros filmes do corpus, parecem, portanto, discutir a possibilidade de uma relação ambígua com a precariedade da

⁵¹ Preocupação constante quando vemos falas de realizadores nacionais. Em entrevista ao pesquisador João Guilherme Barone, o cineasta e produtor Roberto Farias ressalta essa comparação constante ao elogiar os recentes avanços técnicos do cinema nacional e ver como eles possibilitariam uma igualdade aos filmes produzidos no exterior: “O avanço tecnológico exige muito mais cuidado para que o cinema brasileiro tenha uma qualidade igual ao filme estrangeiro em fotografia, som, efeitos especiais etc. (...) Tudo isso reverte em favor de uma melhora estética de nossos filmes, uma vez que já podem ser mais atrevidos, contar com mais eficiência da comunicação pela imagem e pelo som” (BARONE, 2007, p.237)

produção nacional através do jogo debochado com convenções. A escolha feita não é a recusa de empregar efeitos visuais como movimento duplo de suplantar essa precariedade e criticar o cinema hegemônico e sua condição de espetáculo, mas de usá-los de maneira debochada e inconsequente, emprego que se encaixa na estética predominantemente artificial dessas obras e de uma sensibilidade *camp* que almeja “destronar o sério” (SONTAG, 1964).



Imagem 25: Leona e a vista da Torre Eiffel; Briga entre Leona e a Aleijada Hipócrita

Para além dessa visibilidade estética debochada, há ainda a amoralidade de Leona como forte elemento *queer* da obra. Se constantemente debatemos a recorrência de personagens que poderiam ser visto como política e eticamente questionáveis no corpus, como a violência de Madame Satã, o desinteresse blasé pela política do dândi de *A Seita*, ou a melancolia passiva de Amianto; Leona parece o ápice dessa inversão ética. Não há aqui qualquer possibilidade de uma política de representação positiva LGBT, ou mesmo uma tentativa de ironizar sentimentos ou situações dolorosas como forma de subtrair deles seu pathos, ideia constantemente ligada ao *camp*⁵². Quando Esther Newton assusta-se com a capacidade *camp* de rir em situações comumente vistas como trágicas, ela parece chegar a uma leitura edificante e benéfica dessa característica ao concluir que “apenas ao abraçar o estigma, pode-se neutralizar a dor e fazê-la risível” (NEWTON, 1972, p.111). Entretanto, Leona não parece desejar neutralizar dor alguma, apenas a reforçar de uma maneira perversa. Talvez ao divergir dessa conclusão de Newton e Halperin, o filme aproxime-se mais do deboche latino-americano, do

⁵² Como podemos ver na argumentação de Halperin em *How to be gay* (2012, p.218): “That explains why gay male culture has evolved an elusive cultural practice and mode of perception, known as camp, which involves not taking seriously, literally, or unironically the very things that matter most and that cause the most pain. It also explains why gay male culture encourages us to laugh at situations (...) that are horrifying or tragic.”. Ou ainda por Muñoz (1999, p.109) quando o autor discute a performance *camp* de Vaginal Davis de um personagem racista e homofóbico: “a figure that is potentially threatening to people of color is revealed as a joke”

carnavalesco profano exposto por Trevisan (2000, p.391): “um clímax sem sentido além da celebração do mero prazer”. Como veremos, a sua amoralidade juntamente com a sua facilidade de criar e romper vínculos são outros dos fatores que parecem aproximar Leona de uma outra forma de astúcia queer.

“Eu nem lembro do Brasil quando estou nessa cidade maravilhosa!” declara Leona certo momento das repetidas vezes em que elogia a cidade. Por essas declarações já notamos também uma diferença primordial entre Leona e Eduardo/Stella em relação à expatriação. Se o protagonista do romance de Silviano Santiago parece constantemente melancólico por sua condição estrangeira e sua expulsão do Brasil, Leona já aparece adaptada e satisfeita com sua nova condição. Não há espaço aqui para a passividade e melancolia, mas sim para o movimento constante, mesmo que esse seja movido por homicídios e golpes. Portanto, não se trata de um movimento que denote crescimento pessoal, mas um gerado pela destruição, de um nomadismo propiciado pela constante necessidade de fuga da justiça. Essa força propulsora caótica me aproxima do que Jack Halberstam (2011, p.80) chama da “potencialidade caótica da ação randômica” [chaotic potentiality of the random action], um vaguear *queer* sem qualquer objetivo ou intenção e que não almeja construir uma comunidade ou laços duradouros. Para o autor, essa progressão caótica não gera apenas uma temporalidade *queer*, ao não planejar um futuro dentro de um modelo capitalista de acúmulo, mas também relações afetivas fora de um eixo reminescente da família, por não se quererem como algo duradouro e fixo. Leona aproxima-se de diversos ajudantes e cúmplices, mas nunca há a perpetuação dessa amizade. Se em *Stella Manhattan*, Eduardo declara: “comigo é diferente, sou um sentimental, me apego às pessoas que me ajudam que nem carrapato, não desgrudo, não largo” (Santiago 1985: 184); Leona parece buscar uma formação de laços, ou melhor: alianças contingentes, através de outros meios, mesmo que esses sejam a amoralidade, o deboche absoluto.

Momentos antes da revelação que a Aleijava Hipócrita estaria realmente em Paris, Leona contempla a cidade no topo da Torre Eiffel enquanto reflete sobre sua vida. Após as diversas visões de sua arquirrival, começa a questionar-se se não estaria enlouquecendo como castigo por todos seus atos vis: “Estou preocupada. Tantas coisas acontecendo na minha vida... Pesadelos, ai! Será que é verdade aquele ditado? Aqui se faz aqui se paga, gente?”. Embora aqui pareça que Leona comece a ter questionamentos éticos sobre seus crimes, caminho comum para narrativas voltadas à jornadas de anti-heróis, voltando-se até mesmo para um ditado popular como forma de explicitar suas

dúvidas se não estaria sendo castigada pelo destino. Entretanto, logo após a chegada de sua assistente lhe informando sobre o verdadeiro plano de vingança da Aleijada Hipócrita com a ajuda de sua prima, imediatamente o discurso reverte-se para um plano de retribuição. “Aquela imunda!? Eu vou matar as duas! Vou matar as duas! Eu vou matar essa desgraçada!”, grita a protagonista. Não há mais qualquer resquício de arrependimento ou reflexão no seu discurso. Se antes a personagem resgata um ditado popular como forma de tentar enquadrar seus sentimentos dentro de um quadro de “reações” consideradas como normais: arrependimento e temor; logo depois ela já ultrapassa completamente qualquer uma dessas emoções dignas. Com a nova informação, não há mais espaço para pensar no passado, mas há a urgência de planejar ações para um futuro imediato. Rompe-se com o papel estabilizador do ditado popular e de sua invocação performativa de um ar de “inevitabilidade e naturalidade, apenas por ter sido passado de uma geração a outra” (HALBERTAM, 2011, p.70) para jogar-se em uma potencialidade caótica, onde não parece haver quaisquer referenciais.

Essa perversidade aparece também através da espetacularização da violência física entre as duas personagens, uma constância na série. Enquanto as duas antagonistas se digladiam violentamente, a câmera as acompanha de tal maneira que é como se nos inserisse naquele confronto. Não há espaço para separação confortável quando a própria câmera aproxima-se de tal forma das duas personagens que apenas vemos pedaços de corpos em movimento. A imagem se desestabiliza: não apenas conseguimos ver o fracasso do enquadramento da projeção em chroma key e de qualquer ideia de tridimensionalidade, mas os próprios corpos das personagens se decompõem em borrões, em imagens desfocadas por seus movimentos abruptos. Não há mais a imagem de um corpo uno e estável, mas apenas corpos monstruosos criados pela ação caótica. A “potencialidade caótica” de Leona parece, então, desestabilizar a própria imagem. Rompe com uma imagem e temporalidade estáveis, como podemos ver na cena posterior. A queda da Aleijada pela escadaria da torre, dilata o tempo enquanto vemos por um minuto a repetição de dois planos que mostram a sua caída. Uma versão debochada da famosa cena da escadaria de *O Encouraçado Potemkin* (Serguei Eisenstein, 1925), mas através de um deslocamento *queer*: tira-se a conotação política da ameaça do futuro representado pela ameaça ao bebê ou ainda a construção de suspense e receio, e a substitui apenas pelo prazer perverso de extrair comicidade de uma situação eticamente deplorável, do sofrimento físico de uma personagem inválida.



Imagem 26: Briga entre Leona e Aleijada; Queda pela Escadaria

Mais uma vez me volto à imagem da projeção de Leona no céu de Paris/Recife após o embate físico com a Aleijada. Essa imagem me parece quase uma cristalização de muitos pontos que venho debatendo ao longo da dissertação. Ao invadir o céu em uma projeção artificial e desconexa com o resto da narrativa apresentada, tomando para si o foco e o brilho de estrela em um clímax apoteótico após mais uma vez frustrar os planos de sua arquirrival de a castigar por seus crimes. Leona não apenas insiste apenas em aparecer de maneira espectral em seu momento de vitória, mas solta uma gargalhada triunfal que de tão debochada e histriônica chega a ser monstruosa. O seu olhar para a câmera faz com que essa rasgue a tela para também atingir aquele que a vê, nos incluindo no seu jogo. Leona não apenas toma para si uma imagem, uma representação, de seu corpo subalterno e desviante, mas o faz através de uma estética também outra, artificial e debochada. Não se contenta apenas com uma imagem que mostre sua vitória, mas busca uma calcada através do artifício e do absurdo: ela tem que tomar todo o céu da cidade, quase como uma entidade onisciente. Sua gargalhada também parece indicar a tomada de espaço no espaço de representação queer para o amoral, o caótico. Aquele que não busca integrar-se num sistema normalizante, mas que constantemente transita entre possibilidades diversas. Não há o desaparecimento como em Stella Manhattan, mas a ampliação da magnitude de seu desejo de profanação que para tornar-se visível a leva a tomar toda o quadro para si, em um deslocamento que parece colocar sua subjetividade desviante como ubíqua.

Creio que a gargalhada sardônica de Leona não almeja “neutralizar a dor” (Newton, 1972, p.111), mas sim clamar o instigante chamado de Jack Halberstam (2011, p.110). de que “nós temos que estar abertos à nos afastarmos da zona de conforto de trocas educadas para abraçarmos uma política realmente negativa, uma que prometa, dessa vez, falha, bagunça, fazer merdas, ser barulhenta, desgovernada, grosseiro, criar ressentimentos, bater de volta, gritar, interromper, assassinar, chocar e

aniquilar”. Se Santiago traz o seu homossexual astucioso como uma outra forma de prática homossexual à brasileira em oposição à norte-americana, Leona parece embaralhar a própria ideia de práticas políticas. Talvez tomando para si a possibilidade de outra forma de astúcia, uma que interrompe o binário trazido pela ideia do “assumir-se” como discutido por Silviano e que traria a ideia de uma visibilidade jocosa e inconsequente, muito mais próxima da figura do malandro evocada pelo autor. Afinal, creio que se algo pareceu começar a tomar forma ao longo dos capítulos, foi vermos a possibilidade desses corpos desviantes vistos no cinema queer brasileiro contemporâneo trazerem outras possibilidades de diálogo e jogo com o sistema cultural hegemônico. Buscando outras representações para além de estruturas hetero ou homonormativas; inventando, no caminho, novas possibilidades estéticas que também fujam à normalização e apelo contemporâneo pelo claro discurso político na linguagem cinematográfica. Como Madame Bovary e Blanche DuBois, eles querem o encantamento, aquilo que pode ofuscar, confundir ou ainda enfeitiçar (como sugerido por Rosalind Galt), para nas brechas e interstícios propiciados pela confusão promovida por seus jogos ambíguos e por sua malandragem, tentar planejar e construir novas formas de existência através desse mesmo encantamento que fascina e confunde.

Apontamentos Finais

*A estrada dos excessos é o caminho da
fabulosidade! Chega de minimalismo querida!*

Metrópole (2015) - Sosha

Perto do final de *Um bonde chamado desejo* (Tennessee Williams, 1947), Blanche DuBois, uma *southern belle*⁵³, é finalmente confrontada pelo homem (Mitch) com quem até então vinha mantendo uma relação afetiva, na qual que ela ocultava não apenas sua verdadeira idade, mas também seu passado. Uma discussão violenta começa a despontar entre os dois após Stanley, o cunhado de Blanche falar para Mitch tudo que sabia do turbulento passado secreto da *belle*. Após descobrir essas informações, ele começa a questionar Blanche sobre o que mais ela poderia ter escondido dele durante o relacionamento e então percebe que ela sempre quis sair com ele durante a noite, nunca sobre a luz do dia. Ocorre então o seguinte diálogo:

MITCH:

What it means is I've never had a real good look at you, Blanche. Let's turn the light on here.

BLANCHE [fearfully]:

Light? Which light? What for?

MITCH:

This one with the paper thing on it. [He tears the paper lantern off the light bulb. She utters a frightened gasp.]

BLANCHE:

What did you do that for?

MITCH:

So I can take a look at you good and plain!

BLANCHE:

Of course you don't really mean to be insulting!

MITCH:

No, just realistic.

BLANCHE:

I don't want realism. I want magic! [Mitch laughs] Yes, yes, magic! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don't tell truth, I tell what ought to be truth. And if that is sinful, then let me be damned for it- Don't turn the light on! (WILLIAMS, 1947, p.135)

Ao longo dessa dissertação parece que sempre acabamos por encontrar os herdeiros de Madame Bovary. Uma espécie de genealogia daqueles que negam a realidade em que vivem e o seu realismo, mas que com isso parecem produzir novas

⁵³ *Southern belle* é um arquétipo das mulheres solteiras e de famílias abastadas do sul dos Estados Unidos.

possibilidades de realidade. Não seria o *camp*, conceito central dessa pesquisa, uma ferramenta, uma continuação contemporânea desse legado? Ao longo desses capítulos vimos e discutimos obras que, tal como *Bovary*, sempre encontram forças antagônicas, prontas a lhes empunhar um realismo que os excluem e que lhes nega agência, como a invasão da cena preto e branco em *Doce Amianto*. Denilson Lopes (2016, p.154) também escreve sobre essa aproximação ao ressaltar que Blanche DuBois seria “mais uma encarnação de Madame Bovary, que morre por preferir a fantasia ou por não conseguir viver uma vida comum”. Aqui, Blanche é questionada de maneira extremamente agressiva por Mitch, chegando até mesmo a atemorizá-la, como explicitado no texto da peça. O gesto de rasgar o papel que cobre a lâmpada e suaviza sua luz é um gesto claro de rasgar o artifício usado por Blanche para recobrir a si e sua vida. Ao rasgar o papel, Mitch exclama querer jogar uma luz sobre aquilo, descobrir as mentiras e substituir pelo seu realismo. Ele argumenta que deseja apenas ser realista [“just realistic”], porém seu gesto invasivo e agressivo o coloca em uma posição de opressor, daquele que ameaça fisicamente o corpo da protagonista.

Anteriormente, Blanche já expressou a importância que dá àquele papel ao comparar a luz direta emitida pela lâmpada a outros gestos que denotam violência: “I can't stand a naked light bulb, any more than I can a rude remark or a vulgar action.” (WILLIAMS, 1947, p.60); e depois reforça novamente o papel simbólico dessa decoração como uma espécie de ferramenta de autopreservação ao se definir como uma pessoa frágil para sua irmã (Stella) e da necessidade que pessoas frágeis tem de recursos como esse. “I never was hard or self-sufficient enough. When people are soft- **soft people have got to shimmer and glow**- they've got to put on soft colors, the colors of butterfly wings, **and put a-paper lantern over the light**” (WILLIAMS, 1947, p.89.). Para Blanche, pessoas frágeis precisam encontrar maneiras para sobreviver à realidade opressiva em que habitam, estender um papel de fantasia sobre a dura luz do realismo para só então conseguirem brilhar e resplandecer. Essas estratégias, embora frágeis como um papel que cobre a lâmpada e que pode ser facilmente rasgado, não são, como argumentei ao discutir *Madame Satã* e *Doce Amianto*, um simples escapismo, pois podem trazer consigo o germen de possíveis novas formas de lidar com o mundo que cerca esses corpos precários. Mesmo que frágeis, podem permitir uma suave resistência, uma forma de deixar menos opressivo a existência desses herdeiros do artifício.

Essa relação das estratégias artificiais empregadas por Blanche como resposta à opressiva realidade que a cerca é ressaltada em outro diálogo da peça, dessa vez entre

Stanley e Stella. O homem ironiza sua cunhada ao chama-la de delicada e Stella lhe responde duramente, ressaltando que foi por resposta à brutalidade das outras pessoas como seu marido que sua irmã começou a ver a realidade através do véu do artifício: “Nobody, nobody, was tender and trusting as she was. But people like you abused her, and forced her to change.” (WILLIAMS, 1947, p.128). Blanche não quer realismo, ela quer mágica. Se isso significa o emprego do artifício, do papel ornamental que suaviza a realidade da dura luz da lâmpada, ou até mesmo se isso for errado e pecaminoso, nada lhe importa. “Don’t turn the light on!” suplica Blanche enquanto sua voz encontra eco por todos os personagens vistos ao longo dos capítulos anteriores.

Entretanto, ainda assim ao final da peça Blanche DuBois é internada compulsoriamente ao descolar-se totalmente da realidade após ser violentada pelo seu cunhado. Destino trágico que não é singular, já que ao longo dos capítulos vimos diversos outros personagens que tentam escapar das opressões que os cercam e fracassam ao final da narrativa. Madame Bovary suicida-se ao ingerir veneno ao perceber percebe que não teria mais como negar a sufocante realidade de esposa de classe-média que lhe asfixia ao longo do romance. Dorian Gray sucumbe à sua condição cindida entre pura superfície representado pelo seu quadro e o real do seu próprio corpo e acaba por destruir sua representação artificial, matando a si no processo. Molina também comete uma espécie de suicídio ao transformar-se nas protagonistas trágicas de suas histórias cinematográficas, apesar de poder vermos como uma forma de sucesso o gesto de transformação total do final de sua vida em uma das narrativas contadas por ele para Valentín. Já Eduardo parece compreender a impossibilidade do uso do artifício camp como representado por Stella e some ao final da narrativa após encontrar-se em uma situação onde não vê saída possível além do desaparecimento.

Essa listagem desses finais não indica, entretanto, que eu esteja criticando a recorrência de figuras trágicas que encontram seu triste fim ao tentarem voltar-se contra aquilo que as oprimem, mas apenas ressaltar como essa tentativa através do mergulho no artifício é uma estratégia arriscada. Embora, de maneira geral, os personagens dos filmes discutidos ao longo da pesquisa tenham um êxito maior quando comparado aos seus companheiros literários, não pretendo argumentar que isso possa ser visto como uma espécie de progresso histórico alcançado pelas pautas *queers*, ideia criticada constantemente ao longo dos parágrafos anteriores. A importância da presença dessas obras literárias foi além de estender a discussão da possibilidade do emprego dessas estratégias dissidentes em outras linguagens culturais, mas deu-se principalmente por

colocar como esses empregos do artifício e discursos *queers* como empregados no cinema brasileiro contemporâneo geram interessantes leituras comparativas quando cotejadas com obras de outros contextos culturais e históricos. Esse método comparativo me propiciou discutir como os filmes do *corpus* podem propiciar outros caminhos e respostas à questões historicamente presentes em obras que discurssem sobre o uso do artifício como forma de tentar sobreviver a um ambiente opressivo e/ou ao debate sobre vidas e corpos desviantes, *queers*. Colocar essas obras num *continuum* histórico onde eles podem sugerir novos caminhos e trazer novos questionamentos.

Embora essa justificativa para o uso dessas obras literárias possa, novamente, parecer sugerir uma versão de um benéfico progresso contemporâneo às lutas das pautas LGBT, constantemente argumentei pela necessidade de não desprezarmos ou ignorarmos o lado mais negativo associado ao *queer*. Primeiro acreditar que essa negatividade é constantemente trazida e empregada pelos filmes discutidos e também por ver nela a origem do uso corrente do termo *queer* mais próximo de como empregado na dissertação: como o sujeito marcado pelo desvio e associado ao perverso. Assim, embora a argumentação central da dissertação da tentativa de construção de novas formas de vidas propiciadas pelo artifício *camp* possa imediatamente suscitar a ideia da predominância de uma resistência politicamente engajada nessas obras, argumentei ao longo da dissertação que essa busca também pode ser ligada a afetos e discursos considerados “negativos”, apolíticos ou até mesmo reacionários, como a passividade, a melancolia, o deboche e a amoralidade.

Creio que a diferença primordial vista através da discussão desses filmes é que a criação de formas de vida aqui discutida, e que vejo suscitadas por essas obras, não se trata de uma produção de vidas futuras através de um impulso utópico de tentar diminuir a opressão vigente para as gerações *queers* que virão, ou ainda o anseio de emular ou parodiar formas de vida que são negadas a esses corpos estranhos, como promulgado pela pauta do casamento e adoção homoparental. Como visto no último capítulo, a destruição caótica de Leona é aqui vista como uma dessas formas de vida desviante construídas através do artifício, mesmo não almejando demandas de políticas públicas ou de uma representatividade benéfica. Afinal, essas formas de vida *queers* não significam adesão às formas de vida consideradas vitoriosas ou saudáveis, mas o caminho reverso: a busca do estranho, dos caminhos oblíquos. A partir dessa ambiguidade promovida por esses filmes é que se deu a importância da discussão de uma sensibilidade *camp* como elemento que perpassa por todas as obras analisadas.

O sujeito *queer* que parece jogar com as regras hegemônicas impostas através do *camp*, do artifício, é a imagem recorrente na filmografia discutida na dissertação: seja através das apresentações de *Madame Satã*, o dandismo do protagonista de *A Seita*, ou da estetização melancólica de *Doce Amianto*; todos parecem apostar nessas lacunas entre as regras, no jogo ambíguo constante com aquilo que os oprime e aquilo que pode lhe oferecer outros caminhos. O *camp* demonstrou-se profícuo justamente por sua instabilidade em relação a sua relação com aquilo que se efetua uma leitura *camp*. Como discuti ao longo da pesquisa, julgo que o *camp* não almeja ser apenas uma paródia crítica *queer*, como sugerido por Moe Meyer, ou um conformismo à opressão, como discutido por Daniel Harris. O *camp* me parece constantemente apoiar-se num jogo que me remete ao promovido pelo dândi: não há uma entrega total e acrítica à ordem hegemônica, mas também o seu caminho não é o da paródia absoluta e negação total. Seu deslocamento fugidio entre esses dois eixos é o que me parece fazer com o que o *camp* funcione como uma importante chave de leitura central para os questionamentos e hipóteses debatidos ao longo da dissertação. Por essa sua relação ambígua, que associei inicialmente com a instigante conceptualização de desidentificação como empreendida por Muñoz, como uma sensibilidade essencialmente ambígua: que brinca debochadamente com os signos da cultura hegemônica ao mesmo tempo que continua os apreciando. Creio que foi a ambiguidade do *camp* que percorreu todos os capítulos da presente dissertação, daí a importância da discussão de outros elementos associados à essa ambiguidade ao longo da pesquisa e da discussão. Ideias como o dandismo, a melancolia como produção, a imagem ornamental encantadora e o deboche entram aqui como possibilidades suscitadas por esse constante jogo ambíguo com as normas.

O que o *camp*, através desse jogo ambíguo e de sua estética do artifício, parece ter mostrado ao longo da discussão de todas essas obras é da possibilidade de outras ferramentas artísticas para o sujeito desviante. O que almejei argumentar e discutir foi a possibilidade desses filmes trazerem outros caminhos estéticos ao cinema brasileiro contemporâneo, como argumentado na introdução através de um diálogo com André Barbosa, Angela Freire Prysthon e Denilson Lopes. Não apenas através de uma estética artificial, mas da própria condição ambígua e instabilizadora do *camp*: dessa astúcia *queer* tão emblemática em todos os personagens e filmes aqui discutidos. Os dândis, drags e pichas pintosas e melancólicas que povoaram essas páginas e meu imaginário durante toda a pesquisa me parecem apontar a possibilidade de outras formas de criação

de mundos e possibilidades outras nos tempos distópicos em que vivemos. Não apenas através de um cinema politicamente engajado, discurso esse recorrente em muitas das críticas e ensaios publicados sobre diversos festivais cinematográficos realizados no país durante a escrita da dissertação, mas que aposta em outras formas estéticas que também possuam potencial crítico através do artifício, do papel ornamental que cobre a dura luz do real.

Não poderíamos esperar outra coisa de obras que aqui classifiquei como *queers*: negar pretensões unitárias e organizadas e busca a margens e a pluralidade parece colocar esses filmes também como filmes oblíquos dentro da cinematografia nacional. Creio a discussão dessas obras dentro de uma chave de leitura *queer* seja também uma contribuição da presente dissertação aos estudos acadêmicos cinematográficos nacionais. Creio que seja perceptível a falta de produções teóricas ou críticas que pretendam debater e questionar essa filmografia a partir de ideias que fujam às questões de representatividade ou de leituras mais politicamente engajadas dentro de um modelo específico de militância. Embora por vezes tenha me voltado a essas questões, às possibilidades subversivas de uma sensibilidade *camp* nesses filmes, tentei também discutir a presença de outras ferramentas discursivas e estéticas, como a passividade, a melancolia, o deboche amoral e o próprio *camp* de maneira mais ampla. Talvez menos politicamente engajadas dentro de um modelo clássico de críticas sociais diretas, mas ainda assim potentes dentro de uma lógica *queer* de desvio e ruptura.

Creio, portanto, que a dissertação cumpre um gesto duplo: primeiramente o de apontar outras possibilidades estéticas possíveis dentro do cenário audiovisual brasileiro e, mais especificamente dentro de uma filmografia *queer*, que busque o desvio e a ruptura. Segundo, creio haver também uma aposta em outras possibilidades de lidar com problemas reais e concretos que afetam e oprimam cotidianamente os corpos desviantes. Julgo também que a presente dissertação se apresenta como um importante ganho tanto para os estudos *queers* desenvolvidos no Brasil quanto aos voltados ao cinema e mídias. Ao longo da pesquisa para a presente dissertação foi notável o tamanho reduzido de pesquisas e publicações desenvolvidas no país e que conjugasse esses dois campos enquanto também demonstrasse uma preocupação para além de questões de representação. É perceptível que grande parte da bibliografia nacional aqui empregada para discutir o termo *queer* na Introdução são das ciências sociais, especialmente antropologia. Embora exista um rico arcabouço teórico sobre questões de representação no cinema e televisão brasileiro, creio que a essas muitas vezes faltam

uma preocupação com a *estética*. Como podemos realizar outras leituras de obras artísticas quando a discutimos através de uma leitura *queer*? Essa questão foi um dos eixos da presente dissertação. Afinal, como colocado na Introdução, julgo que pensarmos e analisarmos o filme através das discussões suscitadas pelo *queer*, podemos desdobrar discussões de como essa marca poderia ser passada para outros campos do filme para além da narrativa. Por fim, acredito que essa leitura conjugada permitiria uma análise muito mais rica e instigante do que uma voltada estritamente às discussões sobre a temática LGBT das obras.

Se a hipótese central da dissertação é a da possibilidade de criação de novas formas de vida através de uma sensibilidade desviante, penso que a constante força de criação por parte dessas obras e seus personagens parece-me mostrar como a arte e produções culturais podem mostrar e propor questionamentos tão válidos e instigantes quanto os da militância. Não apenas através dos personagens que povoam essa página, que também empregam a arte e suas referências culturais como ferramenta para criação de outras realidades possíveis, mas também para aqueles que leem esses livros ou veem esses filmes. Bovary, Madame Satã, o dândi de *A Seita*, Dorian Gray, Molina, Amianto, Stella Manhattan, Leona e Blanche me ensinaram outras formas de lidar com questões que me são caras no dia a dia. Como a criança viada que fui, fascinada e repelida por essas figuras do artifício, me vejo agora tentando discuti-las e ver como elas podem apontar outras formas de vida, ou ao menos outras formas de encarar a vida real. Embora elas ainda me confundam e, por vezes, ainda irrite quando percebo a fragilidade de tudo isso perante todos os corpos *queers* assassinado e violentados durante esses dois anos de pesquisa. Penso em Diego Vieira Machado, aluno da Universidade Federal do Rio de Janeiro e assassinado no campus da universidade; em Edivaldo Silva de Oliveira e Jeovan Bandeira, casal gay mortos carbonizados presos no porta-malas do carro; em Dandara dos Santos, linchada até a morte por um grupo de quatorze homens, e em todas as 347 travestis e transexuais assassinadas ao longo de 2016.

Me engasgo e hesito ao pensar que tudo que escrevi aqui não pode ajuda-los ou muitos outros *queers* que continuarão tendo seus corpos e vidas destruídos nos próximos anos. O real sempre se infiltra e nos golpeia, como vimos constantemente nas obras. Porém lembro-me também de *Stella Manhattan* e a sua epígrafe de marchinha de carnaval – ó jardineira, por que estás tão triste? – que aparece logo antes da protagonista embarcar em mais uma de suas fantasias de glamour e sucesso ou ainda de Amianto

dançando sozinha em seu quarto ao final do filme. Mais uma vez penso na possibilidade dessas obras e da sensibilidade *camp* de, se não poder combater diretamente a realidade opressiva, propiciar necessários e importantes delírios de fuga. Para mundos onde lençóis são belos vestidos de lamé, onde uma transexual da periferia de Belém do Pará pode tornar-se modelo em Paris e onde apresentações *drags* em bares podem propiciar relações e afetos mediados pelo espetáculo.

Penso que as próprias figuras *queers* que me acompanharam durante minha infância e adolescência também me ajudaram a configurar minha subjetividade e me ofereceram ferramentas para lidar com tudo aquilo ao meu redor que me oprimia, quando muitas vezes nem eu mesmo tinha conhecimento disso. Leona, Vera Verão e todas as outras bichas maravilhosas que eu tive contato quando jovem, com seus jeitos expansivos e desbocados, muito me ajudaram a me colocar no mundo, a encarar as coisas que me cercavam de uma maneira mais diferente, mais *queer*. Foi a partir do contato com elas que comecei a entender que tudo é teatro, tudo é artifício. Será, portanto, que essas personagens que povoam essas páginas não poderiam fazer o mesmo para outros corpos que, porventura, sejam trespassados por elas? “Soft people have to shimmer and glow”, diz Blanche. Talvez a aposta na artificialidade possa indicar formas de lidar com o real opressivo que não por meio do embate direto ou de discursos utópicos de revoluções porvir, mas no efêmero do presente, das pequenas fugas empreendidas no cotidiano. Mesmo que de forma tão delicada e frágil quanto um papel colorido e fugaz como a apresentação de um espetáculo ou a duração desses filmes.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ALÓS, Anselmo Peres. El beso de la mujer araña: gênero, sexualidade e subversão. *Estud. Lit. Bras. Contemp.* 2017, n.50, pp.399-423.

_____. Sexualidades marginais nas bordas do texto: cinema, política e performatividade de gênero em El beso de la mujer araña. *Rev. Estud. Fem.* 2013, vol.21, n.3, pp.1121-1147.

BARTHES, Roland. *The Language of Fashion*. Oxford: Berg, 2005.

BARBOSA, André Antônio. *Constelação da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

_____. Um gosto pela superfície no cinema brasileiro queer contemporâneo. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Orgs.). *New Queer Cinema: Cinema, Sexualidade e Política*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

BARONE, João Guilherme. *Cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro contemporâneo*. IN: Soares, Rosana de Lima; Machado Jr, Rubens; Araújo, Luciana Corrêa (orgs). *Estudos de Cinema - Socine VIII*, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BENJAMIN, Walter. *The Archades Project*. Harvard: Harvard University Press, 2002.

_____. *Obras Escolhidas I: Magia, Técnica, Arte e Política. técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. BOLLON, Patrice. *A moral da Máscara*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BOLLON, Patrice. *A moral da máscara*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BURIANOVÁ, Zuzana. *A marginalidade subversiva em Stella Manhattan de Silviano Santiago*. *Romanica Olomucensia*, 28.1, p.53-64, 2016.

BUTLER, Judith. *Critically Queer*. In: *Bodies that Matter*. New York: Routledge, 1993.

_____. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

CAETANO, Daniel. *Doce Amianto, um filme feérico*. In. Filme Cultura 61, novembro-dezembro 2013, Janeiro de 2014

CARBONEL, Thiago Ianez. As astúcias do personagem gay em Silvano Santiago. Anais do VI Congresso Internacional de Estudos Sobre a Diversidade e Gênero, 2012. Disponível em: http://abeh.org.br/arquivos_anais/T/T016.pdf. Acesso em: 28/11/2017

CARA. *More than words: queer*. 2013. Disponível em: <https://www.autostraddle.com/more-than-words-queer-part-1-the-early-years-153356/>. Acessado: 28/04/2017.

COLLING Leandro. *Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer*. Salvador: EDUFBA, 2015.

CHAMBERS, Samuel A; O'ROURKE, Michel. *Introduction: Jacques Rancière on the Shores of Queer Theory*. *Borderlands* 8:2, 2009.

COMFORT, Kelly. *European Aestheticism and Spanish American Modernismo: Artist Protagonists and the Philosophy of Art for Art's Sake*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – A inocência perdida: o cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

D'AUREVILLY, Jules Barbey. *On Dandysm*. New York: PAJ, 2001

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DUARTE FILHO, Ricardo. *O camp e o lindo no cinema queer brasileiro contemporâneo*. Compós, 2016.

DUGGAN, Lisa. *The Twilight of Equality?: Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. 1st ed. Boston: Beacon Press, 2003.

DYER, Richard. *The culture of queers*. London: Routledge, 2002.

_____. Judy Garland and gay men. In: *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. Londres/Nova York: Routledge, 1986.

ECHAVARREN, Roberto. "El beso de la mujer araña y las metáforas del sujeto" *Revista Iberoamericana*, v. 44, n. 102-103, p. 65-75, 1978.

DURAN, Glória. *Dandysmo y Contragenero*, Tese de Doutorado. Valência: Universidade Politécnica de Valência, 2009.

EPPS, Brad. *Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer*, *Revista Iberoamericana*, nº 225, vol. 74, pág. 897-920. University of Pittsburgh, Pittsburg, 2008.

FACCHINI, Regina. *Sopa de letrinhas? Movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 90*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

FILLIN-YEH, Susan. *Dandies*. New York: University Press, 2001

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Coletivo Surto&Deslumbramento: Forçando os limites*. Disponível em: <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/holofotes/coletivo-deslumbramento/>. Acesso em: 26 de Janeiro de 2017.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradutor: Sérgio Duarte. São Paulo: Folha de São Paulo, 1998.

FOUCAULT, M. *De l'amitié comme mode de vie*. *Gai Pied*, nº 25, p. 38-39, abr. 1981. Disponível em: <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault>. Acesso em: 27 de Janeiro de 2017.

_____. FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos V: Sexualidade, Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FREEMAN, Elizabeth. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press, 2010.

FREUD, Sigmund. Mourning and Melancholia. IN: The Standard Edition of the complete works of Sigmund Freud. London, Hogarth Press: Institute of Psychoanalysis, 1953-1974. Vol. 14, pp. 243-258, 1955.

GALT, Rosalind. *Lindo: teoria do cinema, estética e a história da imagem incômoda*. Revista ECO-Pós, v 18, n 3, 42-65. 2015

_____. *Pretty: Film and the decorative image*. Nova York: Columbia University Press, 2011.

GALT, Rosalind; SCHOONOVER, Karl. *Queer cinema in the world*. Durham and London: Duke University Press, 2016.

GARELICK, Rhonda. *Rising Star: Gender, Dandyism and the performance in the fin-de-siecle*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d Água. 1986.

GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, cultura, biopolítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GLICK, Elisa. *Materializing Queer Desire*. Albany: State University of New York Press, 2009.

GREEN, James. *Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

HALBERSTAM, Jack. *The queer art of failure*. Durham and London: Duke University Press, 2011.

_____. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies and Subcultural Lives*. New York: NYU Press, 2005.

HALPERIN, David M. *How to be gay*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2012.

_____. *Saint Foucault: Toward a Gay Hagiography*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

HEATH, Stephen. *Keyword: queer*. Keywords Project. 2011. Disponível em: http://keywords.pitt.edu/keywords_defined/queer.html. Acessado: 28/4/2017.

HOLDEN, Stephen. Tragic figure beneath a crown of fruit. The New York Times [online]. July 5, 1995. Disponível em: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=990CEED9133CF936A35754C0A963958260>. Acesso em: 28/11/2017

HOLLERAN, Andrew. *Dancer from the dance*. Nova York: HarperCollins, 2001.

ISHERWOOD, Christopher. *The World in the Evening*. London: Methuen, 1954.

KING, Thomas A. *Performing "Akimbo": Queer Pride and Epistemological Prejudice*, IN: Moe Meyer, *The Politics and Poetics of Camp*. New York, 1994, 23-50.

LINK, Daniel. *Kitsch, camp, boom: Puig e o ser moderno*. Revista Eco-Pós, v18, n3, 18-26, 2015.

LOPES, Denilson. *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos*. São Paulo: Hucitec Editora, 2017.

_____. O retorno do artifício no cinema brasileiro. In: SOBRINHO, Gilberto Alexandre (Org). *Cinema em redes: tecnologia, estética e política na era digital*. 2016.

_____. Madame Satã. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Orgs.). *New Queer Cinema: Cinema, Sexualidade e Política*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

_____. *Por uma nova invisibilidade*. E-misférica 4.2, 2007. Disponível em: https://hemi.nyu.edu/journal/4.2/por/po42_pg_lopes.html. Acesso em: 28/11/2017

_____. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002

_____. *Nós, os mortos: melancolia e neobarroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

LOVE, Heather. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2007.

MEYER, Moe. *The Politics and Poetics of Camp*. New York: Routledge, 1994

MILLER, Monica L. *Slaves to fashion: black dandyism and the styling of black diasporic identity*. Durham, NC: Duke University Press, 2009.

MILSKOLCI, Richard. *Um saber insurgente ao sul do Equador*. Revista Periodicus, v1 n1. 2014.

_____. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

MOORE, Robert. Indian Dandies. In: Fillin-Yeh, Susan (org). *Dandies*. New York: University Press, 2001.

MORENO, Antônio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2001.

MUÑOZ, Jose Esteban, *Disidentification: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

NEWTON, Esther. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

NGAI, Sianne. *Our aesthetic categories: zany, cute, interesting*. London: Harvard University Press, 2012.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?. Revista Periodicus, v1 n1, 2014.

PEREIRA, Pedro Paulo G. *Queer nos trópicos*. Revista Contemporânea, v.2 n 2. 2012

PRYSTHON, Angela. *Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo*. Revista Eco-Pós, Rio de Janeiro, v18, n3, p.66-74, 2015.

PUIG, Manuel. *O Beijo da Mulher Aranha*. São Paulo: Círculo do Livro, 1999.

QUIROGA, José. *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*. New York: New York University Press, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *A estética como política..* In: *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, 2010.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012

_____. *Why Emma Bovary Had to Be Killed*. *Critical Inquiry* 34 (Winter 2008): 233–48.

_____. *A revolução estética e seus resultados: narrativas de autonomia e heteronomia*. Projeto Revoluções. 2002. Disponível em: <<http://www.revolucoes.org.br/v1>

_____. *Nights of Labor*. Trans. USA: Temple UP, 1989.

/sites/default/files/a_revolucao_estetica_jacques_ranciere.pdf> Acesso em: 12/07/2016

RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke University Press, 2013.

RIVAS, Felipe. *Diga queer con la lengua afuera*. In: *Por un feminismo sin mujeres*. Santiago: CUDS, 2011.

ROBERSTON, Pamela. *The kinda comedy that imitates me: Mae West's Identification with Feminist Camp*. *Cinema Journal*, 1993.

ROCHA, Glauber. *Uma Estética da Fome*. In: *Revista Civilização Brasileira*, n.3, julho, 1965.

RODRIGUES, Alexsandro; FERREIRA, Sérgio Rodrigo da Silva; ZAMBONI, Jésio. *A potência do precário: restos curriculares em Leona Assassina Vingativa*. *Revista PerCursos*. Florianópolis, v. 14, n.27, jul./dez. 2013. p. 304 – 323.

RODRIGUES, Geisa. *Madame Satã: a potência de um corpo em cena*. *Estudos da Língua(gem)*. v.12 n.1, 2014.

ROSS, Andrew. *Uses of Camp*. In: *No respect: Intellectuals and Popular Culture*. London: Routledge. 1989.

SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan 30 anos depois*. Suplemento Pernambuco [online], Recife, 2015. Disponível em :<http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/71-ensaio/1471-stella-manhattan,-30-anos-depois.html> . Acesso em: 28/11/2017.

_____. *O Cosmopolitismo do pobre*. Crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

_____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependências culturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the closet*. Berkeley, University of Califórnia Press, 1990

_____. *Between Men: English Literature and Male. Homosocial Desire*. New York, University of New York Press, 1985

SONTAG, Susan. *Notas sobre o "Camp"*. 1964. Disponível em: https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf. Acesso em: 29/04/2017.

SUTHERLAND, Juan Pablo. *Nación Marica*. Santiago: Ripio Ediciones. 2009.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Record, 2000.

WILDE, Oscar. *The uncensored picture of Dorian Gray*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press. 2011

_____. *The critic as artist*. 1891. Disponível em: http://rebels-library.org/files/the_critic_as_artist.pdf. Acessado: 03/05/2017.

WILLIAMS, Tennessee. *A streetcar named desire*. Nova York: New Direction Books, 1947.

WILSON, William. *Prince of Boredom. The Repetitions and passivities of Andy Warhol*. In warholstars.org (originalmente publicado em *Art and Artists*, em Março de 1968).