

REPRESENTAÇÕES LGBT NO CINEMA CONTEMPORÂNEO: RESISTÊNCIAS E
CAPTURASCamila Macedo Ferreira Mikos¹Jamil Cabral Sierra²

Resumo: Este texto faz o movimento de tomar como problemática de análise as seguintes perguntas, disparadas a partir de um debate realizado no festival *Colors: Cinema + Diversidade* (Curitiba, 2017): Quais as instâncias de resistência e de captura presentes em diferentes modos de representar personagens LGBT nos cinemas ocidentais? Qual o alcance de filmes voltados às discussões das temáticas das diversidades sexuais e de gêneros, a depender da abordagem - mais ou menos desafiadora à norma heterossexual - por eles adotada? A fim de relançar estas perguntas no contexto do cinema contemporâneo brasileiro, apresentamos um breve panorama de diferentes movimentações realizadas, no contexto europeu e norte-americano anglófono, tanto no campo das produções teóricas quanto audiovisuais, através das quais, desde os anos 1970, esboçam-se dúvidas e também respostas que operam tais questionamentos. Com este propósito, recuperamos as reflexões de autores e autoras como D.A. Miller, Christine Holmlund e B. Ruby Rich e tecemos algumas considerações acerca da representação da homossexualidade nos filmes estadunidenses *Festim Diabólico* (Alfred Hitchcock, 1948), *Filadélfia* (Jonathan Demme, 1993) e *Viver Até o Fim* (Gregg Araki, 1992).

Palavras-Chave: Políticas de representação. Representação LGBT. Cinema queer. Cinema LGBT.

1 Mestra em Educação pela Universidade Federal do Paraná, graduada em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná. Pesquisadora externa do GILDA - Grupo Interdisciplinar em Linguagem, Diferença e Subjetivação (UFPR/CNPq). Roteirista e diretora cinematográfica. docema.lamica@gmail.com

2 Doutor em Educação pela Universidade Federal do Paraná e professor adjunto na mesma Universidade, atuando como docente permanente no Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE/UFPR) e no curso de Linguagem e Comunicação (Setor Litoral/UFPR). Pesquisador do GILDA - Grupo Interdisciplinar em Linguagem, Diferença e Subjetivação (UFPR/CNPq). jamilcasi@gmail.com

LGBT REPRESENTATION IN CONTEMPORARY FILMS: RESISTANCE AND CAPTURE

Camila Macedo Ferreira Mikos

Jamil Cabral Sierra

Abstract: This text is based on the following questions made in a debate held at Colors: Cinema + Diversity festival (Curitiba, 2017): What are the instances of resistance and capture present in different ways of representing LGBT characters in occidental films? What is the scope of films focused on the discussions of sexual diversity and gender issues, depending on the adoption of more or less challenging approaches to the heterosexual norm? In order to relaunch these questions in the context of Brazilian contemporary cinema, we present a brief overview of different European and North American anglophone movements carried out both in the field of theoretical and audiovisual productions. Since the 1970s, these studies have dealt with the same questions that this text proposes. With this intention, we retrieve the reflections of authors as D.A. Miller, Christine Holmlund and B. Ruby Rich, and make some considerations about the representation of homosexuality in the American films *Rope* (Alfred Hitchcock, 1948), *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993) and *The Living End* (Gregg Araki, 1992).

Keywords: Cinematographic representation. LGBT representation. Queer cinema. LGBT cinema.

Entre outubro e novembro de 2017, aconteceu em Curitiba a primeira edição do festival *Colors: Cinema + Diversidade*³, um evento cinematográfico voltado às temáticas das diversidades sexuais e de gênero que contou com mais de quarenta filmes, entre curtas e longas-metragens, em sua programação.

Após a última sessão do festival, durante debate entre público e representantes das obras exibidas, um rapaz da plateia pediu a palavra. Identificando-se como gay, ele disse se sentir incomodado com a recorrência de imagens de nudez e de cenas com teor erótico e/ou sexual nos filmes protagonizados por personagens LGBT⁴, afirmando que, em sua opinião, tais representações reforçariam os estigmas de promiscuidade, depravação e imoralidade atribuídos às pessoas com estas orientações sexuais e/ou identidades de gênero.

A discussão travada a partir de então foi acalorada. Realizadoras, realizadores e público se manifestaram, em sua maioria, divergindo do que fora previamente por ele colocado. As posições se sustentavam em variados argumentos, alguns deles ancorados na defesa da liberdade de expressão e na recusa à censura moral, outros apontando para os desdobramentos implícitos no cerceamento de representações que perpassam os desejos e prazeres de corpos trans, lésbicos, bissexuais ou gays.

Assim, algumas pessoas perguntaram: Combater estigmas a partir de representações mais “bem-comportadas” não seria como defender que só algumas experiências LGBT merecem espaço e respeito? Não seria como impor às narrativas e imagens cinematográficas de pessoas LGBT uma palatabilidade que minimizasse possíveis perturbações à norma heterossexual?

E outras, por sua vez, retrucaram: Mas apostar em um tensionamento frontal da heteronormatividade não torna o debate rarefeito? Não se desdobra em um “convencer os convencidos”, fazendo com que filmes e festivais de cinema voltados a essa discussão alcancem apenas o público que já não se sente provocado e/ou que não entra em conflito com tais narrativas e imagens?

³ <http://letscolors.com> Acesso em: 16/05/2018.

⁴ Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros.

Estes questionamentos, que se alocam na atualidade e se fazem presentes no contexto do cinema brasileiro contemporâneo, não exatamente apontam para uma problemática recente ou, ainda, pouco explorada no campo dos estudos cinematográficos, de gênero e de sexualidade. Pelo contrário, tomando como referência o contexto europeu e norte-americano anglófono, desde os anos 1970, produções teóricas e audiovisuais procuram construir e expandir o debate acerca das políticas de representação da homo, bi e transexualidade nas narrativas audiovisuais. Nesta esteira, mais do que lançar respostas para as perguntas formuladas no contexto do debate ocorrido no festival *Colors*, este texto faz o movimento de tomar tais perguntas como problemática de análise.

Tidos como estudos ocidentais pioneiros sobre a representação de homossexuais em filmes, os livros *Screening the Sexes: homosexuality in the movies* (1972), do estadunidense crítico de cinema Parker Tyler, *Gays and Film* (1977), editado pelo pesquisador inglês Richard Dyer, e *The Celluloid Closet: homosexuality in the movies* (1981)⁵, do ativista do movimento gay estadunidense Vito Russo, procuraram tanto visibilizar a presença do homoerotismo no cinema comercial (mesmo nos filmes entendidos como heterossexuais) quanto criticar os estereótipos recorrentemente utilizados na representação de personagens gays e lésbicas ao longo da história do cinema.

Estas produções emergiram em um contexto no qual os movimentos sociais de homossexuais enfrentavam, especialmente nos Estados Unidos, tensionamentos entre o que parecia ter se iniciado como um ensejo de transformação do sistema social, mas que, por fim, resultou na adoção de modelos *assimilacionistas*, que visavam a tolerância e a integração de minorias políticas em prol da ideia de igualdade. Assim, a partir da revolta de *Stonewall*⁶, em 1969, o início dos anos 1970 é marcado pelos movimentos de *libertação gay* que, ao fim da década, caminharam em direção a uma crescente tendência à adoção de políticas da identidade.

5 Posteriormente, o livro deu origem a um documentário de mesmo nome (no Brasil, conhecido como *O Outro Lado de Hollywood*), dirigido por Jeffrey Friedman e Rob Epstein. Lançado em 1995, o filme conta com trechos e comentários sobre mais de cem obras cinematográficas, com datas entre 1895 e 1995, nas quais são retratados personagens homo ou transexuais.

6 Como ficaram conhecidas as manifestações ocorridas no bar gay *Stonewall Inn*, em Nova Iorque, na ocasião em que clientes do estabelecimento resistiram a uma batida policial, resultando em confronto e protestos. À época, bares que atendiam ao público LGBT não eram licenciados a vender bebidas alcoólicas, ficando sujeitos a receber vistorias policiais com frequência.

Os movimentos *liberacionistas*, deste modo, “[...] impuseram, de certa forma, uma identidade gay e lésbica, pasteurizadas num estilo de vida *clean*, saudável, honrado, em grande medida voltado para o mercado e os bens de consumo [...]” (SIERRA, 2013, p.35), cujo impacto pôde ser percebido no ativismo relacionado às representações midiáticas.

No memorando publicado em 1978, pela *National Gay Task Force*, por exemplo, recomendava-se que a televisão e o cinema evitassem representar homossexuais em situações de “[...] promiscuidade, relações efêmeras, vidas vazias; homossexuais estridentes, desmunhecados, efeminados e com desejo de se efeminar; travestis, transexuais e personagens involuntariamente cômicos [...]”, e que, por sua vez, procurassem mostrá-las e mostrá-los como “[...] pessoas com bons empregos - policiais, executivos, esportistas, psiquiatras; pessoas autossuficientes, corajosas; heróis sensíveis, compassivos, éticos, bem-apessoados; casais gays amorosos e afetuosos; homossexualidade apenas incidental [...]” (MONTGOMERY, 1989, p.89 *apud* LACERDA JUNIOR, 2015, p. 139).

A homossexualidade não só como uma característica secundária, fortuita, mas, ainda, como conteúdo meramente sugerido é o tema discutido por D. A. Miller no texto *Anal Rope*, de 1990, a partir do filme *Festim Diabólico* (1948), de Alfred Hitchcock.

No filme, Brandon e Phillip cometem um assassinato a fim de comprovar serem intelectualmente superiores. Com o corpo de David escondido dentro de um baú, os assassinos oferecem um jantar a familiares e amigos da vítima. Há indícios - reforçados, no extra filme, pelos rumores acerca da sexualidade dos atores que lhes interpretam - de que a relação entre Brandon e Phillip não se dá apenas no campo da amizade.

Embora o filme não nos dê nem a ver e nem a ouvir uma confirmação da homossexualidade dos personagens, visto que esta informação não possui nenhuma relevância para o andamento da narrativa, no livro da famosa entrevista concedida a Truffaut por Hitchcock, a história do filme, em uma breve descrição (como o próprio Truffaut

a qualifica⁷), é iniciada por “All the action takes place on a summer evening in a New York apartment. Two young homosexuals strangle a school friend just for the thrill of it [...]”⁸ (TRUFFAUT, 2017, p. 179).

Miller, a partir da presença do termo “homossexuais” nesta síntese do filme, questiona:

For all the announced succinctness, one word here appears almost sumptuously extraneous: homosexual. Every other element in the summary is furnished on the direct evidence of what we hear or see in the film. Yet in this sense, the homosexuality of the protagonists, never either visually displayed (with a kiss) or verbally disclosed (by a declaration), is simply not in the story at all. (MILLER, 1990, p. 116)⁹

É a ambivalente relevância dada a este implícito detalhe - que não está evidente no filme e que não ocupa centralidade na história, mas que, no entanto, parece precisar ser textualmente discriminado na sinopse de Truffaut - o disparador para as reflexões de Miller acerca da conotação e da denotação da homossexualidade no cinema.

O autor articula que o confinamento da homossexualidade ao nível da conotação traz uma insuficiência semiótica que se relaciona, por fim, a um contexto cultural no qual a homossexualidade só pode ser tolerada desde que não vista. Mas, por outro lado, também sublinha que, ao instigar sua própria confirmação, a conotação também carrega uma mobilidade ilimitada, uma instabilidade radical que permite ao público ver homossexualidade em todo lugar.

Yet if connotation, as the dominant signifying practice of homophobia, has the advantage of constructing an essentially insubstantial homosexuality, it has the corresponding inconvenience of tending to raise this ghost all over the place. [...] when, with homosexuality as with nothing else, what is connoted may not be denoted, whoever would establish a given connotation can only support it through other connotations equally precarious. [...] Needing corroboration, finding it only in what

7 Em nota de rodapé, Truffaut escreve: “Since Alfred Hitchcock deals solely with the technical aspects of *Rope*, a brief description of the story is sufficient for our purposes.” (2017, p. 179). Em português: “Uma vez que Alfred Hitchcock trata unicamente dos aspectos técnicos de *Festim Diabólico*, uma descrição breve da história é o suficiente para nossos propósitos.” (2017, p.179, tradução nossa).

8 “Toda a ação acontece em um apartamento em Nova Iorque em uma noite de verão. Dois jovens homossexuais estrangulam um colega da escola apenas pela emoção de fazê-lo [...]” (TRUFFAUT, 2017, p.179, tradução nossa).

9 “Pela sucintez anunciada, uma palavra aqui parece quase sumptuosamente estranha: homossexuais. Todos os outros elementos usados no resumo são tirados diretamente do que vemos e ouvimos no filme. No entanto, neste sentido, a homossexualidade dos protagonistas, nunca visualmente exibida (por um beijo) ou verbalmente manifestada (por uma declaração), simplesmente não está na história.” (MILLER, 1990, p. 116, tradução nossa)

exhibits the same need, with no better affordance for meeting it, connotation thus tends to light everywhere, to put all signifiers to a test of their hospitality. (MILLER, 1990, p. 119 - 120)¹⁰

Esta vontade de “pôr à prova”, estimulada pela conotação, acaba suscitando, de acordo com Miller, uma vontade de ver aquilo o que a homossexualidade evoca: “[...] the spectacle of “gay sex.” Whenever homosexuality is reduced to an epistemology, to a problem of being able to tell, this will-to-see never fails to make itself felt.” (MILLER, 1990, p. 123)¹¹. Mas, neste sentido, e se tratando da conotação da homossexualidade em um contexto cultural homofóbico, a vontade de ver o sexo gay carrega consigo, também, o medo de vê-lo.

Yet how might a desire to see what one is afraid to look at ever be gratified? or how might a fear of what one can't stop desiring ever be allayed? The classic solution to both questions, of course, lies in the closet, which not only alleviates the trouble with connotation, by confining an otherwise totalizing homosexuality to a local habitation, but also relieves the trouble with denotation, by making this homosexuality visible only as a structure of occultation. (MILLER, 1990, p. 125)¹²

Assim, a câmera que poderia tornar visível a relação sexual homossexual torna-se também o olhar de policiamento que garantirá que tal ação sexual não aconteça - revelando à medida mesmo em que esconde, sustentando a ambivalência entre desejar ver e temer fazê-lo.

10 “Contudo, se, como prática significante dominante da homofobia, a conotação tem a vantagem de construir uma homossexualidade essencialmente insubstancial, ela tem a correspondente inconveniência de tender a espalhar este fantasma por todo lugar. [...] quando, com a homossexualidade assim como com qualquer outra coisa, o que é conotado não pode ser denotado, quem quer que estabeleça uma dada conotação só pode sustentá-la através de outras conotações igualmente precárias. [...] Precisando de corroboração, encontrando-a apenas naquilo que expõe a mesma necessidade, sem melhor disponibilidade para satisfazê-la, a conotação tende, portanto, a acender-se em toda parte para colocar os significantes à prova de sua hospitalidade.” (MILLER, 1990, p. 119-120, tradução nossa)

11 “[...] o espetáculo do “sexo gay”. Sempre que a homossexualidade é reduzida a uma epistemologia, a um problema na possibilidade de ser dita, essa ‘vontade de ver’ não falha em se fazer sentida.” (MILLER, 1990, p. 123, tradução nossa).

12 “No entanto, como se pode satisfazer o desejo de ver aquilo para o que se tem medo de olhar? ou como se pode dissipar o medo daquilo que não se pode parar de desejar? A solução clássica para ambas as questões, é claro, está no armário, que não apenas alivia o problema com a conotação, ao confinar a homossexualidade a um único lugar (sem o qual ela se tornaria totalizante), mas também alivia o problema com a denotação, fazendo a homossexualidade visível apenas enquanto estrutura de ocultação.” (MILLER, 1990, p. 125, tradução nossa)

Christine Holmlund, em *When a Lesbian is not a Lesbian?: The Lesbian Continuum and the Mainstream Femme Film* (1991), analisa quatro filmes comercialmente lançados na década de 1980 nos quais relações entre personagens mulheres são representadas de modo ambíguo - podendo tanto ser lidas como relações de amizade, quanto como relacionamentos amorosos lésbicos. São eles: *As Parceiras* (Robert Towne, 1982), *Lianna* (John Sayles, 1983), *Coup de Foudre* (Diane Kurys, 1983) e *Corações Desertos* (Donna Deitch, 1986). A partir destas obras, a autora identifica algumas convenções no uso da linguagem cinematográfica que resultam em construções narrativas que sugerem atração homoerótica.

Sem precisar desafiar radicalmente a norma heterossexual exibindo uma relação sexual entre mulheres, planos e contraplanos de duas mulheres se observando por um longo período, planos subjetivos de uma mulher espiando outra, sucessões de planos em que mulheres se abraçam, brincam ou dançam juntas, são alguns dos usos da gramática cinematográfica que Holmlund pontua como promotores da satisfação voyeurística de ver mulheres interagindo de modo sexualmente provocativo sem necessariamente, no entanto, denotar homossexualidade.

Mas o principal ponto responsável pela ambiguidade, de acordo com o argumento da autora, é o fato de as personagens dos filmes analisados, mesmo as assumidamente lésbicas, serem *femmes*, isto é, estarem de acordo com os padrões de feminilidade vigentes. Enquanto a lesbiandade das personagens *butchs* pode se fazer visível através da aparência masculinizada, no caso das *femmes*, “[...] the assumption of heterosexuality is so strong that the femme is easily seen as just another woman’s friend.” (HOLMLUND, 1991, p. 148)¹³.

Holmlund contrapõe esta espécie de passabilidade heterossexual presente nos filmes por ela estudados ao modo como, em filmes anteriores, as lésbicas eram costumeiramente representadas, apontando que, até certo limite, a lesbiandade estaria sendo abordada de um ponto de vista mais favorável pelos filmes protagonizados por *femmes*:

13 “[...] a suposição da heterossexualidade é tão forte que a *femme* é facilmente vista apenas como amiga de outra mulher.” (HOLMLUND, 1991, p. 148, tradução nossa).

In contrast to many earlier screen portrayals of lesbians as ugly, undesirable bull dykes, all these women are conventionally attractive. All fit nicely within the current bounds of Hollywood femininity: they are white, middle class, young, nicely dressed, with slim bodies and good complexion. (HOLMLUND, 1991, p. 151)¹⁴

Este modo de representar personagens homossexuais à imagem e semelhança da “boa” figura heterossexual - isto é, branca, monogâmica, urbana, de classe média ou abastada, limpinha, bem-apessoada e em consonância com os padrões de masculinidade ou de feminilidade atribuídos ao seu respectivo gênero - esteve especialmente presente na cinematografia estadunidense dos anos 1980 e início dos anos 1990.

Em função da crise provocada pela epidemia de HIV/AIDS, sobre a qual se proliferaram os estigmas de “peste gay”, “câncer gay” e “mal dos homossexuais”, emergiu um cinema conciliador e inclusivo, a partir do qual se tentava promover “imagens positivas” da população LGBT - especialmente dos homens gays. Filmes como *Fazendo Amor* (Arthur Hiller, 1982), *Parting Glances - Olhares de Despedida* (Bill Sherwood, 1986), *Meu Querido Companheiro* (Norman René, 1989) e *Filadélfia* (Jonathan Demme, 1993) são exemplos dessa empreitada.

Mas com a emergência de novas perspectivas e uma mudança epistêmica no campo dos estudos queer - no que se convencionou chamar de *teoria queer* -, acontece uma chamada de atenção para a armadilha das representações “positivas” e, também, para as possibilidades subversivas de outras representações menos “bem-comportadas” - como, por exemplo, as das performances *drag* e da estética *camp* (BUTLER, 2013).

Cunhando o termo que passa a identificar as produções cinematográficas que apostam nessa outra abordagem, B. Ruby Rich escreve, em 1992, o texto *New Queer Cinema: Versão da diretora* (2015).

Depois de ter transitado pelo circuito de festivais de cinema da época e assistido a filmes como *RSVP* (Laurie Lynd, 1991), *The Making of Monsters* (John Greyson, 1991), *Garotos de Programa* (Gus Van Sant, 1991), *Eduardo II* (Derek Jarman, 1991), *Mano Destra*

14 “Em contraste com muitas representações anteriores de lésbicas como feias, sapatonas indesejáveis, todas essas mulheres são atraentes ao modo convencional. Tudo nelas se encaixa perfeitamente nos atuais limites da feminilidade de Hollywood: elas são brancas, de classe média, jovens, bem vestidas, com corpos esguios e boa aparência.” (HOLMLUND, 1991, p. 151, tradução nossa)

(Cleo Uebelmann, 1986), *Flamming Ears* (A. Hans Scheirl, Ursula Puerrer, Dietmar Schipek, 1991), *Swoon - Colapso do Desejo* (Tom Kalin, 1992) e *Viver Até o Fim* (Gregg Araki, 1992), Rich percebe um novo momento nas representações LGBT, o qual ela define como:

É claro que os novos filmes e vídeos queer não são todos um só e tampouco compartilham um único vocabulário estético, estratégia ou preocupação. Ainda assim, eles são unidos por um estilo comum: chamemos esse estilo de “Homo Pomo”¹⁵. Há traços em todos esses filmes de apropriação, pastiche e de ironia, assim como uma reelaboração da história que leva sempre em consideração um construtivismo social. Definitivamente rompendo com abordagens humanistas antigas e com os filmes e fitas que acompanhavam políticas da identidade, essas obras são irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas. Acima de tudo, elas são cheias de prazer. Elas estão aqui, elas são queer, acostume seus quadris a elas. (RICH, 2015, p. 20)

Tais filmes, majoritariamente realizados nos Estados Unidos e no Reino Unido, abandonam as representações positivas e moralistas e passam a exaltar a agência, os desejos e os prazeres de personagens LGBT - mesmo quando seus comportamentos incidem na criminalidade ou em práticas tidas como “indecentes”. Ao mesmo modo ocorrido com o termo *queer* - usado anteriormente de modo pejorativo, tal qual “bicha”, “viado” ou “sapatão”, e depois subvertido e positivado -, os filmes do New Queer Cinema se apropriam e jogam com os estereótipos.

Esta torção talvez tenha se dado, em partes, em função de a maior parte das realizadoras e dos realizadores do NQC serem homossexuais. Mas, mais do que isso, como apontou o diretor Gregg Araki na ocasião do lançamento de *Geração Maldita* (Gregg Araki, 1996), um dos diferenciais dos filmes do NQC pode ser localizado no endereçamento: “In the way that Philadelphia and Longtime Companion were gay films for straight people, Doom is a straight movie for gay people.”¹⁶.

Se compararmos o filme *Viver Até o Fim*, dirigido pelo próprio Araki, ao *Filadélfia*, citado por ele, ambos filmes com narrativas centradas na temática da AIDS, as diferenças ficam claras. A história de *Filadélfia* se desenrola ao redor de Andrew (interpretado por Tom Hanks), um jovem advogado que trabalha em um renomado escritório de advocacia e

15 Pós-modernismo homossexual.

16 “Da mesma forma como *Filadélfia* e *Meu Querido Companheiro* eram filmes gays para pessoas heterossexuais, *Geração Maldita* é um filme hetero para pessoas gays.” Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/film-queer-vision-straight-talking-1198660.html> . Acesso em: 28/05/2018.

esconde de seus colegas ser homossexual. Quando Andrew passa a manifestar sintomas da AIDS, ele é demitido da empresa, o que o faz contratar os serviços de outro advogado, Joe (interpretado por Denzel Washington), a fim de processar o escritório.

Além de ser dirigido por Jonathan Demme, ganhador do Oscar no ano anterior por *Silêncio dos Inocentes* (1991), *Filadélfia* é estrelado por atores de peso da indústria cinematográfica - Tom Hanks, inclusive, ganhou o Oscar e o Globo de Ouro de Melhor Ator pelo filme. Sendo uma produção hollywoodiana de lançamento comercial, o filme visava uma distribuição massiva, tendo alcançado o posto de 12º filme de maior bilheteria nos Estados Unidos em 1993.

No documentário *O Outro Lado de Hollywood* (Jeffrey Friedman e Rob Epstein, 1995), Hanks disse que as cenas de maior intimidade e afetividade entre seu personagem e o esposo Miguel, interpretado por Antonio Banderas, foram tiradas do corte final de *Filadélfia*. Atualmente, é possível encontrar na internet algumas das cenas deletadas do filme, como a de um momento em que Miguel, sem camisa, e Andrew conversam deitados juntos na cama, em um plano que termina com Andrew abraçando e se aconchegando junto ao corpo de Miguel¹⁷.

A dessexualização da relação entre os personagens, bem como outras das apostas de representações no filme direcionadas ao sucesso com o grande público (heterossexual) foram alvos da crítica de Desson Howe, publicada no *The Washington Post* em 14 de janeiro de 1994¹⁸:

In terms of the ugly, debilitating truth about AIDS, or in terms of homosexual life -- both of which this movie purports to portray -- "Philadelphia" is lost and floating somewhere on the far side of Pluto.

An earnest attempt -- I believe -- on the part of Demme and scriptwriter Ron Nyswaner to fuse entertainment with social commentary, the TriStar Pictures movie is all show and no tell. In propaganda terms, it makes Leni Riefenstahl's pro-Nazi documentaries of the 1930s look like the work of Super-8 movie amateurs. "Philadelphia" is not a movie, it's a prophylactic. It's the kind of safe-sex filmmaking that protects its viewers from all discomfort and sensation, while congratulating them for getting a little closer to the disease. [...]

The list of ridiculous elements is practically endless. But among the worst:

17 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YKMS91y7Udg> . Acesso em: 28/05/18.

18 Disponível em: https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/philadelphiarhowe_a0b026.htm?noredirect=on . Acesso em: 28/05/18.

x Hanks and partner Antonio Banderas occasionally touch each other but never really kiss. There's one little hi-honey peck when they greet each other at the hospital, but it's obscured by the placement of the camera.

x In the throes of his disease, Hanks is surrounded by the most insufferably supportive, politically correct family since "Diff'rent Strokes."

x Much of the movie is taken up with Washington's remedial education about this whole Gay/AIDS Thing. Homosexuals gross him out. He recoils from Hanks's touch. His subplot wife has a baby: He learned what birth was all about, then he found out about death too. But after taking on the case (I've forgotten why), Washington starts to see the way gays are treated in this world. He uses his fired-up consciousness to prod the jury, the opposition and America.

x This leads to the movie's most cringe-inducing moment, when Steenburgen -- after resorting to low-blow tactics -- mutters "I hate this case" to her partner.¹⁹

O filme representa os personagens homossexuais como vítimas, não só da AIDS, mas da sociedade - e, em alguns momentos, de si próprios -, em uma espécie de tentativa de sensibilização - encarnada pelo personagem de Denzel Washington e pelo tribunal que julga o caso de Andrew - do público heterossexual às condições discriminatórias sob as quais a população homossexual está sujeitada. Ao final, o filme denuncia a homofobia social, mas também oferece ao público heterossexual uma catarse de seus próprios preconceitos, mediante a transformação e redenção vivida pelo advogado Joe, que consegue enfrentar sua própria homofobia e garantir que a justiça seja feita em benefício de Andrew.

Já *Viver Até o Fim*, descrito por alguns críticos como "o Thelma e Louise gay", conta a história de Luke, um garoto de programa, e Jon, um crítico de cinema, ambos gays e soropositivos. Depois de um ataque homofóbico, Luke reage e mata um policial. Frente à "sentença de morte" representada pela AIDS, os dois personagens decidem fugir e viver sem limites o restante de suas vidas, partidários do lema "foda-se tudo". O *roadmovie*, cuja

19 "Em termos da feia e debilitante verdade sobre a AIDS, ou em termos da vida homossexual - ambas realidades as quais este filme pretende retratar - "Filadélfia" está perdido e flutuando em algum lugar do outro lado de Plutão. Uma tentativa séria - eu acredito - da parte de Demme e do roteirista Ron Nyswaner de fundir entretenimento a comentários sociais, o filme da TriStar Pictures é puro espetáculo e ausência de discurso. Em termos de propaganda, faz os documentários pró-nazistas de Leni Riefenstahl da década de 1930 parecerem o trabalho de amadores do Super-8. "Filadélfia" não é um filme, é uma profilaxia. É o tipo de filme de sexo seguro que protege seus espectadores de toda sensação e desconforto, enquanto os congratula por ficar um pouco mais perto da doença. [...] A lista de elementos ridículos é praticamente infinita. Mas entre os piores: x Hanks e o parceiro Antonio Banderas ocasionalmente se tocam, mas nunca se beijam de verdade. Há um pequeno selinho quando eles se cumprimentam no hospital, mas que é obscurecido pela colocação da câmera. x No auge de sua doença, Hanks é cercado pela família mais insuportavelmente apoiadora e politicamente correta desde "Diff'rent Strokes". x Grande parte do filme é abordada pela via da educação corretiva dada a Washington sobre toda "a coisa gay/AIDS". Homossexuais o enojam. Ele recua do toque de Hanks. Sua esposa (secundária ao enredo) tem um bebê: ele aprendeu o que era o nascimento, depois descobriu sobre a morte também. Mas depois de assumir o caso (esqueci o porquê), Washington começa a ver a maneira como os gays são tratados neste mundo. Ele usa sua consciência inflamada para estimular o júri, a oposição e a América. x Isso leva ao momento mais indutor do filme, quando Steenburgen - depois de recorrer a táticas de golpe-baixo - resmungo "eu odeio esse caso" para seu parceiro." (HOWE, 1994, tradução nossa).

cartela inicial indica “um irresponsável filme de Gregg Araki”, é uma espécie de história de amor niilista e hedonista, no qual os personagens homossexuais se apropriam de sua marginalidade e fazem dela um campo para práticas de liberdade.

Diferente de *Filadélfia*, não há em *Viver Até o Fim* preocupações em mostrar os personagens gays inseridos socialmente, com bons empregos, boas relações familiares, em relacionamentos amorosos monogâmicos e estáveis. Também não há investidas em educar o público heterossexual para a tolerância e a aceitação - quando Jon e Luke são discriminados por serem gays, eles reagem tão ou mais violentamente quanto a pessoa que os ataca. Como afirma Chico Lacerda:

É nesse sentido que podemos entender a qualidade queer do New Queer Cinema. São filmes que, através de seus personagens, rejeitam as demandas por representações positivas, abraçando, pelo contrário, estereótipos considerados incômodos e insuflando-os com agência e empoderamento. Temos, assim, a deserção da sociedade feita pelo casal Jon e Luke em uma jornada de flerte com a pulsão de morte, em *The Living End*; ou a reencenação dos crimes cometidos pelo casal Leopold e Loeb, em *Swoon*, desta vez sem a salvaguarda do discurso moralista presente na primeira adaptação feita por Alfred Hitchcock (*Festim Diabólico*, *Rope*, 1948); ou a investigação afetiva do submundo marginal de *Poison*, fortemente influenciado pela obra de Jean Genet; ou o abraço a modos de vida alternativos de *My Own Private Idaho*; ou a própria luta política queer reencenada anacronicamente na corte de *Edward II*. (2015, p. 122)

A partir do fim dos anos 1990, houve uma expansão do cinema queer, com produções realizadas para além dos Estados Unidos e da Europa, bem como com uma maior participação de realizadoras, realizadores e temáticas lésbicas, trans, negras e orientais.

Em texto publicado já nos anos 2000, *Queer and Present Danger*, Ruby Rich, analisando o filme *Meninos Não Choram* (Kimberly Pierce, 1999) e outros lançamentos do período, avalia os caminhos percorridos pelo New Queer Cinema depois de sua primeira fase. Rich pondera que só foi possível ter havido um expoente cinema queer mediante o entendimento de que tais filmes poderiam ser comercialmente viáveis, configurando o que, para ela, teria começado como um impulso radical e rapidamente se tornado um mercado de nicho.

Na contramão da absorção mercadológica e sua consequente puxada de freio na ousadia dos filmes de temática LGBT, outras movimentações queer procuraram levar o “impulso radical” do NQC a outros limites, expandindo as fronteiras mesmo entre o audiovisual e outras linguagens. É o caso do cinema pós-pornográfico.

Embora o termo post porn tenha sido cunhado pelo fotógrafo erótico holandês Wink Van Kempen, é a partir da nomeação do espetáculo de Annie Sprinkle - Post Porn Modernist Show (1989) – que a pós-pornografia ganha uma ampla dimensão artística e política, designando uma maneira de representar o sexo e a sexualidade

[...] que não poderia ser reduzida aos discursos que dominam a sua codificação visual no Ocidente: a anatomia médica (como espaço de produção de um saber público sobre o corpo e de gestão do normal e do patológico) e a pornografia²⁰ (como técnica visual masturbatória direcionada a construir o olhar masculino). (PRECIADO, 2017)

A performance *A Public Cervix Announcement*, na qual Sprinkle abre a própria vagina com um espécuro e convida o público a observar o seu colo do útero, torna-se, assim, um ícone desse movimento.

Mesmo presente desde os anos 1980, é especialmente a partir dos anos 2000 que as experimentações pós-porno nos campos da performance, do cinema, das artes visuais, da literatura e mesmo das produções acadêmicas se espalham como modo de atuação estético-política das dissidências sexuais e de gênero. Os corpos que, até então, eram produzidos como anormais ou subalternos, passam a ativamente se reconstruir mediante a subversão de algumas das tecnologias e dos códigos que os marginalizavam.

Mas, assim como o NQC, as investidas pós-pornográficas não se unificam a partir do estabelecimento de um código estético. Se algo torna possível traçarmos relações entre as obras e práticas designadas “pós-pornográficas”, é o empreendimento em rebentar e expor os mecanismos mesmos de produção do sexo, do gênero e da sexualidade.

20 As relações entre discursos médicos e discursos pornográficos - que desembocam, como aponta Preciado, na emergência da pós-pornografia - foram objeto de pesquisa da dissertação *Produzir o sexo verdadeiro, regular o sexo educado: aproximações entre o cinema pornô e a educação sexual* (MIKOS, 2017), na qual propomos uma genealogia da educação sexual, mostrando as continuidades e descontinuidades históricas que possibilitam um encontro, nos anos 1970, entre pornografia audiovisual e educação sexual.

Parte importante desta movimentação se deu na cidade espanhola de Barcelona, na qual atuavam coletivos como *Girls Who Like Porno*, *PostOp*, *Go Fist Foundation*, *Quimera Rosa* e a artista da performance Diana Torres, também conhecida como *Diana Pornoterrorista*. Embora nenhum desses grupos seja voltado especificamente à produção audiovisual, alguns de seus trabalhos utilizam o vídeo como suporte. Além disso, é possível notar a influência da abordagem pósporno, que coloca o sexo (e a produção de imagens e de sons do sexo) no campo do político, em obras cinematográficas contemporâneas como as de Bruce LaBruce, Virginie Despentes, Lucia Egaña Rojas, Antonio Centeno, Raúl de la Morena e Gustavo Vinagre, por exemplo.

Mas qual o alcance de tais produções (e de seus questionamentos), uma vez que se colocam pontualmente na contracorrente da cultura do consumo de massa?

Por fim, a escrita - certamente inconclusiva - deste breve panorama²¹ acerca do jogo constante entre capturas e resistências operadas pelas políticas de representação cinematográficas, especificamente no campo das diversidades sexuais e de gêneros, nada mais é do que uma tentativa de relançar as perguntas articuladas no *Colors* e que serviram como pontos de partida para este texto.

Combater estereótipos depreciativos ou resignificar a própria depreciação? Apostar em um cinema que amplie o debate, alcance - e eduque - grandes públicos, mesmo que isto signifique policiar a forma de mostrar aquilo o que se mostra, ou afrontar as regulações que normalizam as diferenças, correndo o risco de delimitar um segmento restrito de circulação para os filmes? Quais os riscos de cada uma dessas possibilidades? Quais as urgências de cada lugar, de cada tempo, de cada contexto?

Se não há - e talvez nunca haja - uma resposta imediata a ser esboçada, resta-nos seguir perguntando e, nos rastros deixados por aquelas e aqueles que já ensaiaram suas respostas, perguntarmo-nos sobre elas uma vez mais.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

²¹ Neste texto, trazendo especificamente o recorte temporal e espacial das movimentações realizadas majoritariamente no contexto europeu e norte-americano anglófono a partir dos anos 1970.

FESTIM Diabólico. Direção: Alfred Hitchcock. Burbank (USA): Warner Bros., Transatlantic Pictures, 1948. (80min).

FILADÉLFIA. Direção: Jonathan Demme. Philadelphia (USA): TriStar Pictures, Clínica Estético, 1993. (120min).

HOLMLUND, Christine. When a Lesbian is not a Lesbian?: The Lesbian Continuum and the Mainstream Femme Film. **Camera Obscura**, Duke University Press, v. 9, p. 144-180. January/May, 1991.

HOWE, Desson. Philadelphia. **Washington Post**, January 14, 1994.

LACERDA, Chico. New Queer Cinema e o Cinema Brasileiro. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs.). **New Queer Cinema** - Cinema, Sexualidade e Política. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015.

LACERDA JUNIOR, Luiz Francisco Buarque de. **Cinema Gay Brasileiro**: Políticas de representação e além. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2015.

MILLER, D. A. Anal Rope. **Representations**, University of California Press, n.32, p. 114-133. Autumn, 1990.

MIKOS, Camila Macedo Ferreira. **Produzir o sexo verdadeiro, regular o sexo educado**: aproximações entre o cinema pornô e a educação sexual. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Educação. Curitiba, 2017.

PRECIADO, Paul B. “Cartografias ‘Queer’: O ‘Flâneur’ Perverso, A Lésbica Topofóbica e A Puta Multicartográfica, Ou Como Fazer uma Cartografia ‘Zorra’ com Annie Sprinkle”. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017.

RICH, B. Ruby. New Queer Cinema: Versão da diretora. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs.). **New Queer Cinema** - Cinema, Sexualidade e Política. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015.

_____. Queer and Present Danger. **Sight & Sound**, p. 22-25. March, 2000.

SIERRA, Jamil Cabral. **Marcos da vida viável, marcas da vida vivível**: o governo da diversidade sexual e o desafio de uma ética/estética pós-identitária para a teorização político educacional LGBT. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Educação. Curitiba, 2013.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock**. Londres: Faber & Faber Limited, 2017.

VIVER Até o Fim. Direção: Gregg Araki. Los Angeles (USA): Desperate Pictures, October Films, 1992. (80min).