



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR  
Artes e Letras

# **Bruce LaBruce e o cinema queer: entre teoria, arte e política**

**Anderson de Souza Alves**

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em  
**Cinema**  
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Doutora Manuela Maria Fernandes Penafria

**Covilhã, setembro de 2017**





# Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais por, mais do que garantirem meu sustento fora do Brasil, me proporcionaram estudar o que eu sempre quis. Ao Sérgio que, para este trabalho, deu grande auxílio metodológico e muito apoio moral. À minha orientadora professora Manuela Penafria, pelo contributo à minha pesquisa com seu amplo conhecimento sobre cinema. Ao professor Paulo Cunha pela contribuição no acesso à parte dos filmes e pelo convite à discussão sobre o tema em suas aulas de crítica de cinema.



## Resumo

Por meio de um estudo de caso de algumas obras do cineasta Bruce Labruce, essa investigação se dedica a compreender de que maneiras o conceito *queer*, em suas concepções teóricas, políticas e artísticas, se manifesta no cinema. Para tal, utilizamos a abordagem da teoria dos cineastas, que considera como fonte as reflexões dos próprios artistas que fazem cinema, expressas por meio de entrevistas, livros e os próprios filmes. Nesse sentido, a investigação utiliza os métodos análise bibliográfica e análise fílmica. No primeiro capítulo, construímos um diálogo teórico, buscando destacar os pontos comuns entre algumas correntes de pensamento influentes na teoria do cinema com as considerações presentes em textos considerados fundadores dos estudos *queer*. O segundo capítulo é dedicado a uma análise mais aprofundada das reflexões de Bruce Labruce, expressas em um de seus livros, e a análise fílmica de quatro obras do cineasta. O pensamento do artista, por sua vez, conduz a um olhar mais aprofundado sobre a relação entre arte, erotismo, pornografia e política, que, na teoria do cinema são vistos nos conceitos de realismo e prazer visual. Ao fim da investigação, é possível perceber aproximações e diferenças entre as reflexões acadêmicas e as reflexões do artista sobre a forma como o conceito *queer* surge nos filmes e suas implicações nas dimensões cinematográficas figurativas, críticas, narrativas e até mesmo possíveis interpretações pelo público. Dessa forma, confirmamos a validade da teoria dos cineastas enquanto abordagem que aproxima, de forma sistematizada, reflexões de caráter mais teórico dos artistas com reflexões produzidas pela academia.

## Palavras-chave

Teoria do cinema, teorias dos cineastas, cinema *queer*, teoria *queer*, Bruce Labruce.



# Abstract

Through a case study of some works by the filmmaker Bruce LaBruce, this research is dedicated to understand in what ways the *queer* key concept, in its theoretical, political and artistic conceptions, manifests itself in the cinema. For this, we use the approach of the filmmakers' theory, which considers as a source the reflections of the very artists who make movies, expressed through interviews, books and the films themselves. In this sense, the research uses as methods bibliographic and film analysis. In the first chapter, we build a theoretical dialogue, seeking to highlight the commonalities among some influential currents of thought in film theory with the considerations present in texts taken as founders of the *queer* studies. The second chapter is devoted to a more in-depth analysis of the reflections of Bruce LaBruce, expressed in one of his books, and film analysis of four filmmaker's works. The thought of the artist, in turn, leads to a closer gaze at the relationship between art, eroticism, pornography and politics, that in film theory are seen in the concepts of realism and visual pleasure. At the end of the investigation, it is possible to perceive similarities and differences between the academic reflections and the artist's reflections on the way the queer concept appears in the films and its implications on the figurative, critical, narrative cinematographic issues and even possible interpretations by the public. Thus, we confirm the validity of the filmmakers' theory as an approach that approximates, in a systematized way, reflections of a more theoretical character of the artists with reflections produced by the academy.

# Keywords

Cinema theory, filmmakers' theory, queer cinema, queer theory, Bruce LaBruce.



# Lista de Acrónimos

**AIDS** - Acquired immunodeficiency syndrome

**BDSM** - *Bondage*, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo

**IMDB** - Internet Movie Database

**LGBT** - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros

**LGBTQ** - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros e Queer

**RAF** - Rote Armeefraktion

**TIFF** - Toronto International Film Festival



# Lista de Figuras

Figura 1 - Cena do filme <i>The raspberry reich</i> (2004)	36
Figura 2 - Cena do filme <i>The misandrist</i> (2017)	37
Figura 3 - Cena do curta-metragem <i>Défense de fumer</i> (2014)	38
Figura 4 - Fotografias da série <i>Obscenity</i>	39
Figura 5 - Fotografia da série <i>Bruce(X)plotation</i>	39
Figura 6 - Colagem publicada na edição 5 do zine <i>J.D.s.</i> (1989)	40
Figura 7 - Fotografia do artista multimídia Slava Mogutin	41
Figura 8 - Cena do filme <i>Caravaggio</i> (1986)	42
Figura 9 - Cenas do filme <i>Sebastiane</i> (1976)	42
Figura 10 - Cena do filme <i>Teorema</i> (1968)	43
Figura 11 - Cena do filme <i>Sayat nova</i> (1969)	43
Figura 12 - Cena do filme <i>Querelle</i> (1982)	44
Figura 13 - Imagem de <i>Homem vitruviano</i> , de Leonardo Da Vinci	45
Figura 14 - Detalhe da pintura A flagelação de Cristo, de Caravaggio	46
Figura 15 - Quadro <i>Dante e Virgílio no inferno</i> , de William-Adolphe Bouguereau	47
Figura 16 - Quadro <i>Garotos ao banho</i> , de Edvard Munch	47
Figura 17 - Quadro <i>The muscular system</i> , de Bruce Sargeant	48
Figura 18 - Quadro <i>Finisterre</i> , de Paul Cadmus	48
Figura 19 - Quadro <i>Collaborateurs</i> , de Samuel Steward	49
Figura 20 - Quadro <i>Two figures</i> , de Francis Bacon	49
Figura 21 - Fotografia de <i>Warren cup</i> , de autor desconhecido	50
Figura 22 - Fotografia de <i>Torso de Gaddi</i> , de autor desconhecido	50
Figura 23 - Cena do filme <i>Défense du fumer</i> (2014)	56
Figura 24 - Cena do filme <i>Défense du fumer</i> (2014)	57
Figura 25 - Cena do filme <i>Défense du fumer</i> (2014)	57
Figura 26 - Cena do filme <i>Défense du fumer</i> (2014)	58
Figura 27 - Cena do filme <i>Défense du fumer</i> (2014)	58
Figura 28 - Cena do filme <i>Défense du fumer</i> (2014)	59

Figura 29 - Cena do filme <i>Défense du fumer</i> (2014)	59
Figura 30 - Cena do filme <i>Refugge´s welcome</i> (2017)	62
Figura 31 - Cena do filme <i>Refugge´s welcome</i> (2017)	63
Figura 32 - Cena do filme <i>Refugge´s welcome</i> (2017)	65
Figura 33 - Cena do filme <i>Refugge´s welcome</i> (2017)	66
Figura 34 - Cena do filme <i>The raspberry reich</i> (2004)	69
Figura 35 - Cena do filme <i>The raspberry reich</i> (2004)	70
Figura 36 - Cena do filme <i>The raspberry reich</i> (2004)	70
Figura 37 - Cena do filme <i>The raspberry reich</i> (2004)	71
Figura 38 - Cena do filme <i>The raspberry reich</i> (2004)	72
Figura 39 - Cena do filme <i>The raspberry reich</i> (2004)	72
Figura 40 - Cena do filme <i>The raspberry reich</i> (2004)	73
Figura 41 - Cena do filme <i>The raspberry reich</i> (2004)	73
Figura 42 - Cena do filme <i>The raspberry reich</i> (2004)	74
Figura 43 - Cena do filme <i>Gerontophilia</i> (2013)	76
Figura 44 - Cena do filme <i>Gerontophilia</i> (2013)	76
Figura 45 - Cena do filme <i>Gerontophilia</i> (2013)	77
Figura 46 - Cena do filme <i>Gerontophilia</i> (2013)	77
Figura 47 - Cena do filme <i>Gerontophilia</i> (2013)	78
Figura 48 - Cena do filme <i>Gerontophilia</i> (2013)	78
Figura 49 - Cena do filme <i>Gerontophilia</i> (2013)	79
Figura 50 - Cena do filme <i>Gerontophilia</i> (2013)	79
Figura 51 - Cena do filme <i>Gerontophilia</i> (2013)	80
Figura 52 - Cena do filme <i>Gerontophilia</i> (2013)	80
Figura 53 - Cena do filme <i>Gerontophilia</i> (2013)	81
Figura 54 - Cena do filme <i>Gerontophilia</i> (2013)	81
Figura 55 - Cena do filme <i>Gerontophilia</i> (2013)	82
Figura 56 - Cena do filme <i>Gerontophilia</i> (2013)	82
Figura 57 - Cena do filme <i>Gerontophilia</i> (2013)	83
Figura 58 - Cena do filme <i>Gerontophilia</i> (2013)	83

Figura 59 - Cena do filme Gerontophilia (2013)	84
Figura 60 - Cena do filme Gerontophilia (2013)	85
Figura 61 - Cena do filme Gerontophilia (2013)	85
Figura 62 - Cena do filme Gerontophilia (2013)	86
Figura 63 - Cena do filme Gerontophilia (2013)	86
Figura 64 - Cena do filme Gerontophilia (2013)	87
Figura 65 - Cena do filme Gerontophilia (2013)	87
Figura 66 - Cena do filme Gerontophilia (2013)	88
Figura 67 - Cena do filme Gerontophilia (2013)	88
Figura 68 - Cena do filme Gerontophilia (2013)	89
Figura 69 - Cena do filme Gerontophilia (2013)	89
Figura 70 - Cena do filme Gerontophilia (2013)	90
Figura 71 - Cena do filme Gerontophilia (2013)	91
Figura 72 - Cena do filme Gerontophilia (2013)	91
Figura 73 - Cena do filme Gerontophilia (2013)	92
Figura 74 - Cena do filme Gerontophilia (2013)	92
Figura 75 - Cena do filme Gerontophilia (2013)	93



# Sumário

Agradecimentos	ii
Resumo	iv
Abstract	vi
Lista de Acrônimos	ix
Lista de Figuras	x
<b>Introdução</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1 - introdução</b>	<b>4</b>
1.1 Abordagens e estudos de cinema	4
1.2 Aspectos de hegemonia e subalternidade no cinema	10
1.3 O <i>queer</i> nos filmes	14
1.4 Espectatorialidade e queer	21
<b>Capítulo 2 - introdução</b>	<b>27</b>
2.1 Bruce Labruce, em síntese	27
2.2 Intertextualidades	30
2.3 Intertextualidade no figural	34
2.4 Discussão das abordagens teóricas	51
2.5 Análise fílmica	54
<i>Defense de fumer</i>	55
<i>Refugee's Welcome</i>	61
<i>The raspberry reich</i>	66
<i>Gerontophilia</i>	74
<b>Conclusão</b>	<b>94</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>99</b>
<b>Filmografia</b>	<b>101</b>





# Introdução

Esta investigação tem como propósito refletir sobre o contributo dos estudos *queer* para a teoria do cinema, analisando o caso do cineasta Bruce LaBruce, visto à luz da abordagem proposta pela teoria dos cineastas. O campo multidisciplinar dos estudos *queer*, em sua base teórica de origem na filosofia pós-estruturalista, nos estudos feministas, LGBT e pós-coloniais, tem como um de seus fundamentos a revisão de discursos que se tornaram hegemônico nos campos das artes e humanidades, bem como busca, com a influência dos Estudos Culturais, dar espaço para fontes normalmente ignoradas pelas grandes correntes de pensamento.

Tais preocupações são claramente políticas, já que reivindicam novas formas de compreensão do mundo que, muitas vezes, confrontam concepções hegemônicas. Na proposta de estudiosos e estudiosas dessa linha, é comum observar metas bastante ambiciosas que procuram discutir temas além da diferença de gênero, problemática central dos primeiros estudos, entre o fim da década de 1980 e início de 1990. Ao longo das décadas de 1990 e 2000, o pensamento das filósofas Judith Butler e Gayatri Chakravorty Spivak foi utilizado como ponto de partida de produções acadêmicas de outras partes do mundo expandindo os objetos de estudo desse campo para outras dimensões das diferentes subjetividades.

No campo das artes e da comunicação, o conceito *queer* se manifesta na dimensão estética, oferecendo ao público olhares críticos sobre hegemonias culturais, a heteronormatividade compulsória, e a celebração de formas sulbalternizadas de existência. No cinema, a onda conhecida por *novo cinema queer*, no início da década de 1990, representou um momento de entrada dessa temática no contexto hegemônico, embora também alternativo, de grandes festivais de cinema na América do Norte e Europa. Ainda na década de 1990, surgem diversos festivais de cinema dedicado exclusivamente ao tema das diversidades, incentivando um incontável número de obras por todo o mundo. Tanto artistas quanto estudiosos ressaltam que o movimento *queer* surgiu como resposta à ameaça de repatologização das homossexualidades diante da epidemia da AIDS daquele período.

Com o passar do tempo, ocorreu, ao menos em alguns lugares do Ocidente, uma relativa aceitação das pessoas homossexuais, ao mesmo tempo em que a AIDS, doença equivocadamente associada pelo senso comum às relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo, passa a ser tratada com medicamentos mais eficientes, possibilitando uma vida normal às pessoas infectadas. Essas transformações sociais foram acompanhadas de uma crescente representação da diversidade sexual nos canais de mídia massificada, de modo que algumas figuras ligadas ao movimento LGBTQ entraram de vez na cultura hegemônica. Nas Américas ou na Europa, é cada vez mais comum em filmes, novelas e séries de televisão a representação de uma relativa diversidade, porém de formas amenizadas para o consumo das massas. Alguns artistas e ativistas, como é o caso de Bruce LaBruce, criticam essas representações afirmando que a cultura hegemônica teria esvaziado o potencial

revolucionário de sujeitos que antes viviam num universo cultural paralelo, embora discriminados pelas hegemonias morais.

Na verdade, tal vigilância moral ainda é frequente e o embate não parece ter fim, sobretudo a partir do momento em que *queer* e questões LTGBT se tornaram mais conhecidas. A partir da década de 2000, diversas figuras religiosas nos Estados Unidos e no Brasil intensificaram suas campanhas contrárias aos direitos desses grupos conforme estes últimos conquistaram algum espaço e melhor aceitação perante a sociedade. Essa tentativa de interdição ocorre de várias maneiras, entre elas através de discursos de líderes de igrejas neopentecostais e católicas, mais conversadoras. Falas sobre o conceito “ideologia de gênero”, que não é reconhecido pelos estudos *queer*, são bastante comuns. Quando essas vozes falam em *queer*, sua interpretação costuma ser de má fé ou de maneira superficial, ignorando dimensões epistemológicas tratadas pelos estudiosos. Talvez o maior problema deste embate seja o lado impositivo que, no fundo, busca a manutenção de privilégios. No Brasil, é comum líderes religiosos, ao discutir política, utilizarem outras expressões questionáveis como “hegemonia gay”, “ditadura gay”, pervertendo o conceito de liberdade de expressão, ao acusar um lado que busca por uma igualdade de direitos de doutrinação ideológica de destruição de um ideal de “família tradicional”. E esse discurso tendencioso e moralista muitas vezes é bem aceito na sociedade, sobretudo em momentos de viradas conservadoras decorrentes de crises políticas e econômicas e influenciam pensamentos e atitudes homofóbicas, xenófobas e racistas. Obviamente, a pauta política dos movimentos *queer* não busca a destruição de qualquer modelo familiar considerado ideal pelas ideologias mais conversadoras, apenas o seu reconhecimento perante o Estado, que teria o poder de decisão sobre ações concretas que possam amenizar os diversos problemas sofridos pela população LGBTQ.

Esse tipo de problema serve como incentivo na buscar uma compreensão mais abrangente acerca da teoria *queer* e sua possível relação com a arte cinematográfica. Nesse sentido, elegemos a obra do cineasta Bruce LaBruce que, desde o início da década de 1990, em paralelo à ascensão dos estudos *queer*, tem produzido filmes que as instituições de arte, mercadológicas, acadêmicas e até mesmo o próprio artista consideram exemplares de *cinema queer*. O realizador, cujas obras são voltadas para o público adulto, busca uma radicalidade temática e estética que coloca sua filmografia sempre nas fronteiras do alternativo e do *mainstream*.

Afinal, o que seria *cinema queer*? Um novo gênero cinematográfico? Seriam filmes que retratam histórias de personagens LGBTQs ou sua proposta incluiria questões mais profundas como a teoria tenta fazer? Ou uma sensibilidade politizada para além do cinema? Acreditamos que pensar em questões como essas contribui para a construção de novos conhecimentos sobre estudos *queer* e teoria do cinema, uma vez que arte, teorias e política estão quase sempre muito próximas.

A presente investigação se dedica a compreender e estabelecer relações entre o campo transdisciplinar dos estudos *queer* e a teoria do cinema. No que diz respeito à comunicação e às artes, o termo *queer* tem sido utilizado para definir produções inicialmente do contexto

alternativo que abordam questões de diversidade sexual e de gênero. Ao longo das duas décadas seguintes, produções com essas características tiveram um aumento considerável atingindo contextos cinematográficos hegemônicos como o Oscar.

Embora a visibilidade de pautas *queer* pelas indústrias do entretenimento tenha contribuído para políticas afirmativas e inserção social de sujeitos antes subalternizados, é possível que os elementos de crítica radical presentes nos estudos e na militância tenham se amenizado. Na mídia hegemônica, dificilmente há espaço para estratégias mais extremas de radicalização temática e estética. Por esse motivo, um estudo de caso de um artista como Bruce LaBruce nos parece mais interessante no sentido de apreensão do essencial do conceito *queer*. Para isto, nossa análise se debruça na análise de obras escritas e filmadas desse cineasta de origem canadense através da abordagem da teoria dos cineastas. A busca por conceitos e possíveis teorias do próprio artista nos ajudará a responder a questão acerca do quê, afinal, seria o *queer*? Uma sensibilidade? Um gênero cinematográfico? Uma política?

A partir destas questões, partimos inicialmente de uma série de hipóteses que guiarão este estudo, a saber:

- O que se convencionou categorizar como cinema *queer* não condiz totalmente com os pressupostos da teoria *queer*, por isso o engajamento de Bruce LaBruce num cinema mais radical.
- Os questionamentos propostos pela teoria *queer* são mais eficazes em produções marginais e de baixo orçamento, nas quais soluções contra-hegemônicas são mais possíveis.
- A abordagem da teoria dos cineastas contribui para compreensão de como os pressupostos da teoria *queer* se manifestam nos filmes.
- Os conceitos de cinema *queer* contribuem para a compreensão de um cinema engajado em questões políticas contemporâneas.

Para alcançar esses esclarecimentos, traçamos como objectivo geral discutir as relações entre a teoria *queer* e o cinema a partir das reflexões presentes em obras cinematográficas do realizador Bruce LaBruce, por meio da abordagem das teorias dos cineastas. Para tanto, fez-se necessário realizar uma revisão da literatura mais recente sobre cinema *queer*, analisar a coerência do conceito na obra do artista objeto do estudo partindo das fontes diretas (entrevistas, artigos, livros e filmes do cineasta) e estabelecer um diálogo entre as discussões de caráter teórico apresentados por Bruce LaBruce com teorias do cinema afins, que configuram nossos objetivos específicos.

# Capítulo 1

## Introdução

Neste capítulo, tratamos da discussão teórica e explicamos os conceitos necessários para a análise promovida no capítulo 2. Os principais textos discutidos são *As teoria dos cineastas*, de Jacques Aumont (2004), a partir do qual buscamos estabelecer paralelos com as analíticas do campo multidisciplinar dos *estudos queer*, que tem como textos inaugurais *Problema de gênero - feminismo e subversão da identidade* (2003); e o ensaio de Gayatri Chakravorty Spivak, *Pode o subalterno falar?* (2010), referência inicial dos estudos pós-coloniais, mas nos últimos anos incorporado pelos estudos queer. Defendemos e argumentamos em favor da teoria dos cineastas para investigar o cinema nos estudos *queer* e pós-coloniais tendo em vista que todas essas abordagens buscam fontes de conhecimento que não costumam ser prioridade dos estudos tradicionais e procuram uma espécie de renovação do conhecimento e das grandes teorias para que compreendam fenômenos mais diversos. No campo do cinema, recorreremos ao ensaio de David Bordwell, *Os estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria* (2006), no qual o autor expõe argumentos em favor de uma nova abordagem para os estudos de cinema, considerando que as correntes teóricas mais influentes mostram sinais de esgotamento. Diante disso, entendemos que os estudos *queer* e pós-coloniais, aliados à abordagem da teoria dos cineastas, contribuem para complementar lacunas teóricas no campo dos estudos de cinema. Outros conceitos que surgirão e serão explicados ao longo deste capítulo são os de *cineasta*, na concepção de Aumont, *hegemonia cultural* (Martin-Barbero, 1997); *cinema contra-hegemônico* (Mulvey, 1985) (Bell Hooks, 2017), *queer* e *espectatorialidade* (Aumont, 2002), entre outros que se façam necessários.

### 1.1 Abordagens e estudos de cinema

#### *Grandes áreas, teoria dos cineastas e teoria queer*

A relação entre as áreas do conhecimento presentes neste trabalho tem o principal intuito de compreender o quadro teórico que influencia ou que dialoga com as reflexões do cineasta Bruce Labruce, pois tanto nas obras cinematográfica quanto nos escritos do artista existe uma afinidade declarada com o conceito do *queer*. As reflexões focadas no cineasta podem ser relevantes para compreender como teoria e prática artística se articulam, como os filmes trabalham tais ideias de modo que possam também ser compreendidos como atos teóricos. Por essa perspectiva, esforçamo-nos para dar um contributo à preocupação da teoria dos cineastas, que busca dar espaço às reflexões dos próprios artistas, auxiliando assim o pesquisador a elaborar novos conhecimentos sobre o cinema com base nas fontes diretas, aquelas que de fato produzem a arte e as reflexões teóricas que podem estar por trás desse processo. Neste caso em especial, nossa investigação questiona o que é o cinema *queer*, um

conceito que parece pouco preciso e por isso complexo, com o auxílio das reflexões de um cineasta que assim se define e assim é reconhecido pelo público e pela crítica. Dessa forma, torna-se necessário compreender melhor o surgimento do campo dos estudos *queer*, seu possível percurso em direção a uma *grande teoria*, suas propostas críticas e analíticas, a relação com a prática militante, e assim avaliar melhor de que maneira esse conceito vem se inserindo ou pode ser inserido na *teoria do cinema*. Para dar início ao nosso percurso, apresentamos um levantamento das necessidades analíticas para a teoria do cinema apontadas por Jacques Aumont (2004) e David Bordwell (2006), compreendendo que os textos desses autores demonstram algumas preocupações semelhantes e propõem investigações que evitem as limitações das principais correntes teóricas que influenciaram os estudos em cinema. De modo geral, ambos defendem a busca por outras fontes de conhecimento e metodologias focadas em problemas mais pontuais. Diante dos apontamentos em cinema, inserimos a crítica *queer* presente em alguns dos textos fundadores deste campo que miram em áreas do conhecimento mais amplas, mas que também dialogam com a arte. Tanto os estudos sobre cinema quanto os estudos *queer* aqui visitados têm como paralelo mais evidente o direcionamento crítico, sedimentando análises que se esforçam em compreender limitações presentes em suas respectivas áreas. Conforme verificamos os discursos das autoras e autores com os quais dialogamos neste trabalho, percebemos a necessidade de construir abordagens mais atentas às fontes ignoradas ou parcialmente consideradas pelas *grandes teorias* com a finalidade de preencher lacunas do conhecimento. Por esse motivo, parece-nos coerente essa tentativa de unir as propostas e verificar o que esse diálogo teórico pode oferecer ao nível da crítica.

Ao propor a abordagem de *As teorias dos cineastas* (2004), Jacques Aumont chama atenção para a importância do discurso dos cineastas, que podem expressar teorias (sobre seus filmes, sobre o cinema e sobre o que mais essa abordagem possa investigar) sem necessariamente a preocupação com a finalidade acadêmica, pois eles pensariam a arte pela arte, sem propósitos científicos. Aumont afirma que o cinema é definido por algumas instituições, nomeadamente a indústria do lazer, museus e universidades. Buscar nos cineastas as definições em torno do cinema seria uma maneira de trazer contrapontos a essas definições hegemônicas. O teor analítico da abordagem se torna mais instigante à medida em que essas preocupações dialogam com a teoria *queer*, especificamente na intenção de revisionamento do conhecimento com base em fontes cujo espaço na produção teórica é reduzido ou até mesmo subalternizado<sup>1</sup>. Na teoria do cinema, priorizar os discursos dos cineastas para tratar de problemas teóricos oferece uma alternativa crítica às correntes de estudo mais influentes. Por hora, no campo do cinema, também ressaltamos as preocupações de David Bordwell (2005) e Richard Allen & Murray Smith (2005) com as *grandes teorias*, no sentido de que tais estudiosos também tratam da necessidade de uma abordagem analítica, como a proposta de

---

<sup>1</sup> No tópico seguinte deste capítulo, com base no ensaio *Pode falar o subalterno?* (2015), da filósofa Gayatri Chakravorty Spivak, compreendemos o discurso dos cineastas com um discurso relativamente subalternizado frente as tradições teóricas em cinema.

Aumont, e crítica, como a perspectiva dos estudos *queer*. No segundo capítulo, ao utilizarmos como fonte filmes e escritos do cineasta Bruce LaBruce, como sugere a teoria dos cineastas, chegamos a uma possível revisão de uma influente teoria feminista do cinema que buscou compreender os efeitos negativos das representações de gênero masculino e feminino, focada no dispositivo semiótico do cinema, a teoria do *prazer visual* (Mulvey, 1983).

Bordwell reflete em seu ensaio *Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria* (2005) sobre o que considera limitações nas produções acadêmicas influenciadas por duas tradições teóricas, a *teoria da posição subjetiva* e o *culturalismo*. Para contornar tais limitações, o autor defende uma abordagem que chama de *pesquisa nível-médio*, com implicações empíricas e teóricas mais pontuais e menos preocupadas no enquadramento das grandes teorias. Além dessas duas tradições, Bordwell levanta outras correntes de grande influência para a teoria do cinema nas décadas anteriores a 1990, período em que o estudo foi originalmente publicado. Entre os 1970 e 1980, distingue o surgimento de abordagens semióticas, psicanalíticas, a análise textual, o feminismo e algumas das correntes com as quais a teoria *queer* é associada, o pós-estruturalismo, o pós-modernismo, multiculturalismo, “e das ‘políticas da identidade’ como os estudos *gays*, lésbicos e os estudos das minorias” (Bordwell, 2005, p. 26). As primeiras áreas mencionadas, sobretudo a semiótica, psicanálise e feminismo, foram consideradas vanguardas teóricas em seu período de emergência dentro da tradição continental. A outra grande teoria que Bordwell destaca é o culturalismo, também influente na teoria *queer*. Nas palavras do autor, essa corrente “exibe, entretanto, um estatuto teórico mais autoconsciente. E, em contraste com a teoria da posição-subjetiva, ele afirma que mecanismos culturais mais difusos determinam as funções sociais e psíquicas do cinema” (p. 35). Bordwell considera o culturalismo e a posição-subjetiva como *grandes teorias* no sentido em que “suas reflexões sobre o cinema são produzidas dentro de marcos teóricos que têm como objetivo a descrição ou explicação de aspectos bastante amplos da sociedade, da história, da linguagem, e da psique” (p. 26). Na posição-subjetiva, “os teóricos propuseram concepções do cinema com base em alguns dos pressupostos centrais a respeito da organização social e da atividade psíquica. Tais pressupostos fundavam, por sua vez, em concepções do “sujeito” e de sua construção por meio da linguagem e da sociabilidade” (p. 26).

Embora muitos dos trabalhos dentro dos estudos *queer* também sejam influenciados por essas e outras correntes teóricas amplas, sobretudo o pós-estruturalismo, a desconstrução e a teoria feminista ligada à posição-subjetiva, ainda assim preservam a condição mais autoconsciente do culturalismo em suas implicações políticas. De maneira bastante geral, é perceptível na produção *queer* uma procura pela distinção entre as melhores estratégias de abordagem das grandes áreas, daí nossa adesão parcial ao ensaio de Bordwell e a utilização da abordagem das teorias dos cineastas. Alguns pesquisadores da teoria *queer* chegam até mesmo a defender a ideia radical de seu fim após o cumprimento de ambiciosos objetivos<sup>2</sup>,

---

<sup>2</sup> No ensaio *Trasconversações queer: sussurros e gemidos lusófonos – quatro cadelas mirando a(s) Psicologia(s)* (2014), os autores defendem os estudos *queer* como um campo transdisciplinar de análises

entretanto o que tem ocorrido é a ampliação dos objetos de estudo desse campo. Em meio ao amplo quadro teórico, Sara Salih atribui o surgimento da teoria *queer* derivado “de uma aliança (às vezes incômoda) de teorias feministas, pós-estruturalistas e psicanalíticas que fecundavam e orientavam a investigação que já vinha se fazendo sobre a categoria do sujeito” (2012, p. 19). Em relação ao termo originado na língua inglesa, é importante compreender que

“A expressão ‘*queer*’ constitui uma apropriação radical de um termo que tinha sido usado anteriormente para ofender e insultar, e seu radicalismo reside, pelo menos em parte, na sua resistência à definição - por assim dizer - fácil. (...) O *queer* exemplifica, então, o que o teórico cultural Paul Gilroy, em seu livro *O Atlântico negro* (1993), identifica como uma ênfase teórica em *routes* [rotas] mais do que em *roots* [raízes]; em outras palavras, o *queer* não está preocupado com definição, fixidez ou estabilidade, mas é transitivo, múltiplo e avesso à assimilação.” (p. 19)

Os principais objetos de estudo da teoria *queer* seriam, portanto, os sujeitos fragmentados, marcados pela provisoriedade, circunstâncias e efemeridade da vida social, em suma, a definição do sujeito pós-moderno (conceito que Bordwell atribui a uma vertente do culturalismo): “Nos últimos anos a Teoria *Queer* além de buscar questionar as normas sociais para as sexualidades e gêneros ininteligíveis/dissidentes, também tem realizado análises cruzadas de outras categorias sociais como: raça, etnia e classe social, entendendo que todas estas categorias perpassam a formação identitária e subjetiva dos sujeitos *queer* ou *queerings*” (Gomes Filho, 2016, p. 22). Gomes Filho ainda destaca alguns percursos da teoria *queer* fora da América do Norte:

“Nos anos 1990 a Teoria *Queer* espalha-se por outros centros universitários juntamente com o ativismo, sendo então sua discussão ampliada e problematizada. Frow e Morris (2006) ao investigarem os Estudos Culturais afirmam que o alastre geográfico dessa abordagem proporcionou a formação dos Estudos Culturais Mexicanos, Franceses, Africanos, Alemães, Latino-americanos. Nessa mesma direção poderíamos dizer que a partir dos Estudos *Queer* Norte-americanos, nos anos 1990 surgiram noutros pontos do globo uma analítica do gênero e sexualidade a partir dos pressupostos da Teoria *Queer*, como exemplo: os Estudos *Queer* Latino-americanos.” (p. 22)

Seria então o caso de considerarmos a teoria *queer* uma “grande teoria”, tendo em vista que ela tenta explicar amplos aspectos das subjetividades e, conseqüentemente, da sociedade? O campo de estudos teve como marco teórico a problematização dos sujeitos pelo viés do gênero e da sexualidade, categorias socialmente definidas, seguido ao longo do tempo da análise de outras dimensões do subjetivo. Essa focalização mais ou menos objetiva não parece direcionada às vicissitudes de uma grande teoria, nos termos de Bordwell. Este trabalho segue precisamente no sentido da ampliação dos estudos *queer* para o campo da teoria do cinema em que o conceito aparece com mais evidência em certa forma de sensibilidade, mais do que na unificação de um subgênero cinematográfico, como veremos mais adiante. Sendo assim, a

---

que buscam a emancipação do conhecimento entendendo que muitos estudos, dentro das tradições teóricas ocidentais, mantêm uma perspectiva heterossexual e eurocêntrica gerando conhecimentos distorcidos e / ou limitados.

teoria *queer* está mais próxima de uma filosofia analítica focada nas demais áreas do conhecimento, clarificando e criticando falsas neutralidades geradas nas dinâmicas da economia da produção de conhecimento. Para Richard Allen & Murray Smith,

“a filosofia analítica se caracteriza pelo explicitar, pela precisão e pela clareza de argumento, em contraste com a ambiguidade e obscuridade que, com frequência, habitam os trabalhos inspirados na tradição continental. Em geral, a filosofia analítica se esforça por evitar as falácias tanto do dogmatismo (a subordinação do rigor e da consistência argumentativos à defesa de uma doutrina particular) como do pluralismo acrítico (a aceitação de um conjunto de posições sem a devida discussão de seus méritos relativos e particulares, ou, ainda, sem atentar nas inconsistências entre elas existentes).” (2005, p. 73).

A teoria dos cineastas segue por um caminho de leitura semelhante quando Jacques Aumont atesta em sua introdução que “considerar a teoria dos cineastas faz com que imediatamente um conjunto como o da *nouvelle vague* se despedace. Fica evidente *quando os lemos* e já desde 1960, que existe muito pouco em comum entre Rivette e Chabrol e até mesmo entre Rohmer e Truffaut. É porque se trata de um conjunto puramente institucional (...) confundido com uma comunidade estética” (2004, p. 12, grifos do autor). A abordagem viria justamente no sentido de promover um maior entendimento desses conjuntos e, afinal, esclarecer que as definições institucionais (ou hegemônicas, nos termos dessa pesquisa) podem conter inconsistências. Com a intenção de desenvolver a abordagem, foram criados grupos de pesquisa e publicações com a colaboração de pesquisadores e pesquisadoras de Portugal e do Brasil sobre as teorias dos cineastas. Em um volume editado pelo grupo, as pesquisadoras e pesquisadores Manuela Penafria, Eduardo Tulio Baggio, André Rui Graça e Denize Correa Araujo fazem considerações mais sistematizadas que distinguem o tipo de pesquisa pretendida, bem como explicam alguns conceitos fundamentais e fornecem indicações para os aspectos metodológicos da abordagem, desenvolvendo pontos que Aumont deixa vagos em seu livro:

1. “cineasta” é um termo que se alarga a todo e qualquer criativo para além do realizador (são disso exemplo, os atores e atrizes, montadores/as, diretores de fotografia, etc.);
2. não pretendemos assumir, desde logo, que todo o cineasta possui uma teoria, a designação de “teoria” deve ser discutida e a eventual “teoria” será sempre um ponto de chegada da investigação e não um ponto de partida;
3. o principal material bibliográfico de apoio ao investigador devem ser livros, manifestos, cartas, entrevistas, ou outros mas, sempre dos próprios cineastas;
4. os filmes são uma fonte para estudar a concepção de cinema de um determinado cineasta, seja por opção do investigador, seja pela não existência ou escassez de material escrito, seja pela necessidade ou interesse em complementar as fontes de pesquisa;
5. a investigação a realizar no âmbito desta abordagem implica uma constante avaliação crítica para evitar cair numa investigação que revele uma natureza laudatória ou de mera confirmação de tudo o que o cineasta afirma, sendo o discurso dos cineastas sobre a sua própria arte marcadamente apaixonado e apaixonante, a investigação científica sobre esse discurso deve ser suportada por uma metodologia que não promova a imediata adesão a esse mesmo discurso, ou seja, a legitimidade de refletir sobre uma determinada obra não é exclusiva do seu próprio criador, no caso, o cineasta;
6. o tipo de teoria que a abordagem “Teoria dos cineastas” porventura encontra e produz tem como característica principal o facto de se encontrar profundamente dependente do processo criativo; mas, também, a própria designação de “processo criativo” deve

merecer reflexão no âmbito das investigações científicas que tenham os filmes e o discurso verbal e escrito do cineasta como fonte primordial e de apoio.” (2016, pp. 10-11)

Diante dessas indicações, a abordagem nos parece propícia para nossa investigação, esclarecendo afinidades entre a teoria dos cineastas e a teoria *queer*, sobretudo nas intenções de analisar outras teorias, estabelecer paralelos com outros estudos e, por fim, gerar novos conhecimentos com a contribuição de novas fontes, no caso, os artistas. Sendo o *queer* um *conceito* transversal, afinal, com aspectos dos movimentos sociais, da academia e da arte, uma explicação por meio dessa terceira via nos parece legitimamente alcançável por meio da teoria dos cineastas, pois não se trata apenas de uma pesquisa acadêmica restrita às fontes científicas, assombradas pelas vicissitudes das grandes teorias, mas do diálogo com um tipo de produção de conhecimento que surge através da arte. Em suma, a ideia consiste no diálogo entre diferentes formas de produção de discursos e de conhecimento sobre o mesmo fenômeno - no caso do *queer*, a dimensão visual, na qual entra o cinema, torna-se fundamental.

Ainda podemos relacionar o ensaio de Bordwell com a teoria dos cineastas quando ambos ressaltam limitações no conhecimento produzido dentro de tradições teóricas representantes de certa hegemonia nos estudos de cinema. É essa preocupação que parece influenciar os dois autores a proporem seus respectivos tipos de pesquisa e é onde podemos destacar outras diferenças e semelhanças. Em Bordwell, a investigação *nível-médio* focada em problemas mais pontuais em parte se assemelha com o estágio inicial da teoria dos cineastas, no qual é feito o levantamento das reflexões dos artistas para posteriormente esse pensamento dialogar com outras teorias. Aumont preocupa-se com algo semelhante às alternâncias quando problematiza os discursos de definição do cinema de duas instituições influentes, a academia e a crítica francesa. Ele chega a mencionar até mesmo certa rivalidade entre ambas:

“essas duas instituições encontram-se em uma espécie de rivalidade latente, cada uma delas com vontade de questionar a legitimidade da outra, com críticos tentados a ‘dizer mais do que o necessário’ na exibição de uma suposta competência teórica ou, ao contrário, ironizando o ridículo de qualquer empreendimento teórico, e os universitários que aventam afetos, emoções, em suma, o sentimento crítico” (2004, p. 10).

Em suma, tanto as preocupações de Bordwell quanto de Aumont partem de problemas que esses autores encontram em hegemonias institucionais, a acadêmica e crítica do cinema. Bordwell segue pelo caminho de aprofundar a análise das teorias dentro das grandes áreas com certa recusa a estas ao apresentar a pesquisa de *nível-médio* como alternativa menos comprometida com postulados teóricos. Aumont reconhece e nomeia as hegemonias mas não se demora na explicação destas e parte para a análise das reflexões dos cineastas como alternativa de pesquisa. Neste sentido, podemos ver os dois estudos como relativamente complementares. Entretanto, de acordo com os objetivos deste trabalho e para estabelecer um diálogo entre a teoria *queer* e as reflexões desses dois autores, críticas são necessárias. De antemão, não podemos seguir os postulados de Bordwell em deixar de lado as “grandes teorias” porque os estudos *queer* e a teoria dos cineastas se dedicam a crítica teórica que,

por fim podem ampliá-las com o acréscimo de conhecimentos que não necessariamente estavam agregados, ou estavam, mas de forma insuficiente. Já em *As teorias dos cineastas*, devemos observar em que medida Aumont (2004) segue pela manutenção de certa hegemonia do conhecimento em cinema ao restringir suas análises aos cineastas de certa forma canônicos. Como o próprio autor afirma em sua introdução, “Este livro é consagrado à exposição das principais reflexões de cineastas sobre seu ofício e sua arte - as mais brilhantes, as mais inovadoras, as mais atraentes” (p. 7). Para uma análise *queer* do texto deste autor, os conceitos relativos como “as principais reflexões”, adjetivos como “as mais brilhantes”, “as mais inovadoras”, “as mais atraentes” devem ser demarcados, como nos aconselharia Spivak (2010).

## 1.2 Aspectos de hegemonia e subalternidade no cinema

Na sequência de nossa exposição teórica, damos continuidade ao paralelo entre estudos de cinema e teoria *queer* (ou estudos *queer*). Esse diálogo entre campos serve aos objetivos deste capítulo primeiramente para relacionar a fundamentação da perspectiva *queer*, com base sobretudo na desconstrução e *revelação* dos sujeitos do estudo, as estratégias de abordagem das teorias dos cineastas. Em nossa análise do livro de Jacques Aumont (2004) questionamos passagens do discurso do autor que de alguma maneira restringem a investigação. Observamos a escolha do autor em analisar um *corpus* de cineastas que ambicionaram fazer teoria sobre o cinema, pertencentes a um certo cânone. Diante disso podemos hipoteticamente considerar que o estudo pode ir no sentido de reforço de certas hegemonias, muito embora os artistas analisados sirvam ao objetivo de produzir conhecimento sobre cinema a partir de fontes mais diretas. Aumont faz um tipo de pesquisa mais sistematizada que dá importância ao pensamento dos cineastas de forma a equipará-los com a produção dos teóricos tendo em conta que tanto uns quanto os outros fornecem concepções legítimas sobre o cinema. Dessa forma, a proposta da abordagem é trazer para o campo teórico os discursos relativamente subalternizados na produção de teorias, discursos estes que até então eram parafraseados pelos teóricos.

Aumont (2004) indica um avanço conceitual ao ampliar seu entendimento de cineasta para além da figura do realizador, ideia dominante que ganhou força com a crítica de cinema francesa e a *política dos autores*, porém apenas estes primeiros sujeitos dos discursos, os realizadores, são estudados no livro. Percebemos outra restrição do estudo quando Aumont define os “grandes realizadores” como aqueles cujas ideias considera “as mais brilhantes, as mais inovadoras, as mais atraentes. Isso significa que ele privilegia os cineastas que tiveram a ambição, senão a mais elevada, pelo menos a mais profunda e a mais consequente: para teorizar, para simplesmente refletir” (p. 7). Numa perspectiva *queer*, essas considerações nos fazem questionar imediatamente sobre quais cineastas poderiam ter ficado de fora desses critérios e o porquê. O próprio autor se reconhece como sujeito da teoria ao escolher casos

de sua própria simpatia intelectual (2004, p.13-14). Para nossa pesquisa, resta assumir que o critério de escolha do caso Bruce Labruce envolve afinidade, algum conhecimento prévio sobre o objeto de estudo e até mesmo a consciência de que este objeto faz parte de um certo cânone, embora no contexto dos cinemas alternativos. Por outro lado, como veremos no capítulo seguinte, Bruce Labruce oferece material fundamental para a teoria dos cineastas, sobretudo no campo do *queer*, de modo que possamos melhor compreender esse conceito que aparece nas artes, na atividade militante de movimentos sociais e nas teorias a partir da década de 1980.

Também é pertinente ter em conta a questão das *grandes teorias* (Bordwell, 2005) porque estas se tornam importantes para a multidisciplinaridade da teoria *queer* - ou transdisciplinaridade, tendo em vista que o conceito começa numa dimensão de experiência dos sujeitos e passa para as dimensões da linguagem e das artes. De um modo geral, os conhecimentos gerados sob as grandes correntes teóricas, numa análise *queer* influenciada pela desconstrução, poderiam não necessariamente serem refutados, mas alargados, de modo que expliquem fenômenos que antes não atendiam, ou mesmo revelar estruturas *ocultadas* nestes conhecimentos. A preocupação expressa nos ensaios filosóficos de Spivak (1985) e Butler (2003) é com o ocultamento de um sujeito teórico erocêntrico que faria a manutenção de um conhecimento hegemônico excludente, portanto limitado e problemático. É importante ressaltar que essa postura política e teórica, não consiste simplesmente em rebeldia, mas torna-se central para a autocrítica do conhecimento uma vez que muitos estudos ocultam e inauguram sujeitos dentro de uma economia do poder da qual as instituições acadêmicas participam. Consequentemente, o conhecimento científico costuma ser utilizado para fundamentar leis e outros poderes sobre os corpos, muitas vezes autoritários e injustos, perpetuando desigualdades (Foucault, 2011).

Robert Stam e Ella Shohat, ao sintetizar os textos pós-coloniais, esclarecem a proximidade teórica entre estes e os estudos *queer* ao destacar as dimensões identitárias:

“A ênfase sobre várias formas de ‘mistura’ nos textos pós-coloniais chama atenção para as identidades múltiplas, já existentes ao tempo do colonialismo, mas agora mais complexas graças aos deslocamentos característicos da era pós-independência, e pressupõe uma moldura teórica, influenciada pelo antiessencialismo pós-estruturalista, que se recusa a praticar um policiamento identitário conforme linhas puristas do tipo ‘ou isso, ou aquilo’. (...) A celebração do hibridismo (através de uma mudança valorativa daquilo que antes eram termos com conotação negativa) confere expressão, na era da globalização, ao novo momento histórico dos deslocamentos pós-independência, responsáveis por identidades dupla ou menos multiplamente hifenizadas (franco-algeriano, indo-canadense, palestino-líbano-britânico, indo-ugando-americano, egípcio-líbano-brasileiro). (2005, p. 411)

Essas observações críticas estão claramente influenciadas pelas ideias de um texto clássico dos estudos pós-coloniais, influente também na teoria *queer*, sobretudo em pesquisas recentes realizadas no Brasil. Ao trazer uma perspectiva geográfica e questionar a persistência da visão eurocêntrica sobre os sujeitos do *Terceiro Mundo*, no ensaio *Pode o subalterno falar?*, a filósofa indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010) encontra lacunas do conhecimento que impedem outros discursos:

“É impossível para os intelectuais franceses contemporâneos imaginar o tipo de Poder e Desejo que habita o sujeito inominado do Outro da Europa. Não é apenas o fato de que tudo o que leem - crítico ou não crítico - esteja aprisionado no debate sobre a produção desse Outro, apoiando ou criticando a constituição do Sujeito como sendo a Europa. É também porque, na constituição do Outro da Europa, um grande cuidado foi tomado para obliterar os ingredientes textuais com os quais tal sujeito pudesse se envolver emocionalmente e pudesse ocupar (investir?) seu itinerário - não apenas pela produção ideológica e científica, mas também pela instituição da lei. Por mais reducionista que uma análise econômica possa parecer, os intelectuais franceses correm o risco de se esquecerem de que toda essa iniciativa sobredeterminada tenha sido no interesse de uma situação econômica dinâmica que requereu que os interesses, motivos (desejos) e poder (do conhecimento) fossem impiedosamente deslocados.” (pp. 45-46)

Na crítica da economia da produção de conhecimento sobre cinema, com a contraposição dos discursos dos cineastas, relativamente subalternizados ou obliterados por algumas abordagens, encontramos uma afinidade teórica, embora o trabalho de Aumont não tenha um direcionamento tão político. Contudo, o que podemos questionar acerca desse estudo é se os cineastas canônicos teriam tanto assim a contribuir para as teorias uma vez que estes já tenham sido analisados e parafrazeados em outras abordagens. Se utilizarmos a teoria dos cineastas para pensar em casos de artistas cujo discurso tenha sido apagado encontraríamos de fato novos conhecimentos sobre cinema? Spivak afirma: “Também estou longe de ser avessa ao aprendizado a partir do trabalho de teóricos ocidentais, embora eu tenha aprendido a insistir em marcar sua posicionalidade como sujeitos investigadores” (2010, p. 90). Aumont é honesto ao assumir, na introdução do seu texto, o seu lugar privilegiado e limitado de sujeito da teoria e, afinal, sua pesquisa tinha de ter algum ponto de partida concreto - os cineastas canônicos têm relevância e material para tal, portanto, os dois questionamentos devem nos conduzir a respostas positivas. Isto poderia ser um sintoma daquilo que Robert Stam e Ella Shohat consideram acerca dos estudos produzidos fora do contexto europeu e norte-americano, embora Aumont não o deixe claro nas referências bibliográficas de *As teorias dos cineastas*. Contudo, “O pensamento do Terceiro Mundo exerceu um inegável impacto sobre a teoria do Primeiro Mundo. Os primeiros estruturalistas codificaram, em alguns níveis, o que os pensadores anticoloniais vinham dizendo havia já algum tempo” (Stam & Shohat, 2005, p. 402).

No âmbito das teorias, de acordo com os textos de Aumont e Bordwell, o problema comum que leva os autores a proporem novos tipos de pesquisa parece indicar ocultações de discursos na economia de produção de teoria em cinema. Nos estudos, de um modo geral, os discursos dos cineastas, sobretudo os filmes, podem ter sido evocados, mas é provável que em forma de paráfrase, como afirmam as organizadoras e organizadores do livro *Ver, ouvir e ler os cineastas*, Penafria, Baggio, Graça e Araujo (2017). O estudo marca a diferença entre a teoria dos cineastas e outros tipos de pesquisa que buscam utilizar os discursos desses artistas:

“Muitas investigações na área de cinema já terão citado ou parafrazeado vários cineastas (em especial os reconhecidos como “grandes cineastas”). Porém, se inovação houver, passa por tornar este procedimento de aproximação ao discurso dos cineastas numa aposta consciente e sistemática. Por entendermos que será unânime considerar que esse discurso dos cineastas é merecedor de atenção, pretendemos fazer dessa atenção uma linha de investigação que, estamos em crer, virá refrescar os estudos sobre cinema.” (p. 11)

Nessa abordagem, o discurso do cineasta é o principal ponto a ser considerado, por isso a utilização de fontes diretas, sejam escritos, sejam os próprios filmes quando estes operam o conhecimento - ponto instigante dessa abordagem descrito no artigo *Pode um filme ser um ato de teoria?*, de Jacques Aumont (2008), e que buscamos seguir na análise fílmica do capítulo a seguir. Também é notável que não podemos considerar os discursos dos cineastas, de um modo geral, obliterados no campo das outras pesquisas e no campo mais geral do cinema. Pelo contrário, alguns cânones chegam a ser privilegiados ou ao menos considerados nos contextos de hegemonia do cinema de modo que a condição de subalternidade não tenha tanta intensidade nesses casos. Mas em outros sim, e nossa aposta é de que há muito conhecimento a ser descoberto fora dos principais cânones e, em cineastas como Bruce LaBruce e Erika Lust<sup>3</sup>, podemos encontrar pensamentos que podem ampliar o conhecimento sobre o cinema pornográfico ou mesmo o conceito de prazer visual, por exemplo, a partir da perspectiva de quem os realiza.

As relações de poder entre instituições (academia, museus, revistas especializadas), arte e artistas são bastante complexa, mas há pontos de ancoragem, principalmente se queremos destacar os rastros da hegemonia definidora do cinema. Aumont descreve duas das principais instituições e suas ramificações:

“Há muito tempo existem instituições que se dedicam à defesa e a definição do cinema: a instituição hollywoodiana, com seu poderio econômico e seus apêndices publicitários e culturais (os críticos de cinema, o Oscar, a maquinaria promocional, que inclui grande parte da imprensa especializada); simetricamente e como contrapeso, a crítica à francesa, economicamente inexistente, mas muito forte no plano ideológico, com conceitos sólidos e reputação (a ‘política dos autores’, a ‘direção’, mais tarde a ‘modernidade’ etc). As duas instituições fizeram com que existisse um meio estruturado que cerca o cinema, produz o cinema, acompanha-o em sua difusão.” (2004, p. 8)

Com isso, o autor considera que a definição institucional é a principal, desse ponto de vista, hegemônica. Dessa forma, outros contextos de circulação do cinema, embora possuam amplos poderes sobre essa arte, são ainda mais restritos que a instituição hollywoodiana e a crítica francesa e suas ramificações. De toda forma, também podemos problematizar as condições de hegemonia dos espaços alternativos de circulação ao falarmos no tópico seguinte sobre o papel de alguns festivais na onda do *novo cinema queer*.

Outra reflexão pertinente do estudo de Spivak (2010) que pode nos ajudar no entendimento sobre essas questões de poder, instituições e desigualdades, ao traçarmos um paralelo, é quando ela considera a diferença de gênero em que percebe a dupla ocultação de sujeitos ao afirmar que a mulher do “Terceiro Mundo” é duplamente subalternizada. A autora faz essa análise exemplificando como as mulheres indianas não tinham voz nas discussões sobre a

---

<sup>3</sup> Cineasta sueca que produz filmes pornográficos direcionados ao público feminino ou a um público geral que busca outro tipo de pornografia que não a da indústria desse setor. Em entrevista ao jornal *El País*, Erika Lust declara-se feminista e as críticas de seus filmes geralmente são influenciadas por este conceito. A cineasta afirma que faltam estudos com foco no cinema pornográfico. Ver mais em: [http://brasil.elpais.com/brasil/2017/04/22/cultura/1492814683\\_281764.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2017/04/22/cultura/1492814683_281764.html), acessado em, 10/06/2017.

prática do *suttee*, basicamente um ritual de suicídio da viúva, na Índia colonial - apenas os colonos ingleses, ao estabelecerem leis proibindo a prática, e a elite indiana masculina da época discutiram o assunto. Ao traçarmos uma analogia dessa condição para a produção de teoria do cinema, podemos pensar que os cineastas são muitas vezes obliterados. Fora dos cânones ou das principais instituições, estes seriam duplamente ocultados, a não ser que sejam objeto de estudo do culturalismo (ou outras correntes), mas, ainda assim, é provável que não sejam sujeitos do discurso, mas ilustrações das teorias - tendência identificada no ensaio de David Bordwell (2005).

Em um artigo sobre a perspectiva subalterna no cinema contemporâneo, Carlos Eduardo Ribeiro e Fernando Figueiredo Balieiro (2016), analisam o caso brasileiro do filme *Branco sai, preto fica* e diferenciam entre filmes que falam sobre os subalternos e filmes que são feitos por estes sujeitos:

“Não obstante a postura assumida pela maioria dos cineastas frente aos subalternos, mesmo em *Barravento* (1962) do engajado Glauber Rocha, não rompem com uma condição de enunciação alheia às experiências dos subalternos representados. No caso de *Barravento* e outros seus contemporâneos, têm dificuldade em ser aceitos ou compreendidos pelos sujeitos representados. Por sua vez, um filme gestado e realizado na periferia como *Branco Sai, Preto Fica*, dirigido por um morador do lugar, que tem próxima relação com os atores sociais do filme, é incomum na cinematografia nacional e reabilita as diferenças culturais para dentro da mesma. Não obstante, o filme se sedimenta em oposição a uma representação de “democracia racial” ou a um discurso de ‘brasilidade’ unificada e pacífica. Assim, provoca fraturas nestes regimes de discurso.” (p. 33)

Essa condição de enunciação, de representação *dos* subalternos e representação *pelos* subalternos acaba por nos levar ao tópico seguinte, em que damos atenção a como o conceito *queer* surge nos filmes. O que marcaria a segunda condição, de subalternos sujeitos dos discursos (fílmicos), é visto na onda cinematográfica do *novo cinema queer*, no início da década de 1990, quando diversos cineastas atingiram o espaço de visibilidade dos festivais e outras condições do cinema hegemônico como o acesso a distribuição em maiores escalas.

### 1.3 O *queer* nos filmes

Um estudo muito influente na teoria do cinema atribuído à corrente da posição subjetiva é o ensaio de Laura Mulvey (1983), *Prazer visual e cinema narrativo*, que se dedica a analisar, com base em conceitos e teorias da psicanálise de Freud e Lacan, a universalização do espectador do cinema dominante, sujeito masculino e heterossexual. A autora vasculha a gramática do filme, ou seja, seu sistema semiótico, e conclui que este é construído de modo a oferecer ideias de prazer a esse público específico. Por outro lado, a espectadora feminina tenderia a certa frustração diante dos obstáculos para sua própria identificação com os heróis. As situações apresentadas nos filmes mostrariam as mulheres sempre como objeto de desejo e não sujeito do prazer ofertado. Ainda pior, outra consequência que Mulvey observou nesses filmes - entre os exemplos citados no ensaio estão produções do gênero *western*,

suspense e filme *noir* - foram casos em que as mulheres costumavam interpretar personagens mais ativas e seu destino narrativo comum era quase sempre a punição, ou sua descaracterização e dessexualização. Ao observar essas características, Mulvey entende que a construção da mulher nos filmes apelava para a manutenção dos estereótipos de uma ideologia patriarcal que tinha como ideal feminino a maternidade, castidade e pureza.

Bordwell compreende que Mulvey e outras autoras feministas utilizaram os conceitos psicanalíticos “como instrumento político demonstrando o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema” (2006, p. 37), por isso a utilização de conceitos como a escopofilia (o prazer em olhar ao qual a figura feminina estava sujeita) e o inconsciente masculino. Contudo, a influência do texto é observada no extenso levantamento sobre estudos de recepção audiovisual com recorte em estudos de gênero e crítica feminista publicados na América Latina, realizado pela pesquisadora Tânia Montoro. A importância do ensaio de Mulvey é atribuída a sua não limitação a uma análise da representação feminina, “mas de questionar o dispositivo semiótico e narrativo do cinema hollywoodiano dominante” (Montoro, 2013, p. 73), estratégia analítica das autoras feministas que seria ampliada e continuada na teoria *queer* com o advento do questionamento da diferença entre os gêneros. No cinema hollywoodiano, eram e ainda são comuns representações baseadas no estereótipo do homossexual cômico e afeminado e/ou mentalmente perturbado; no caso feminino, a mulher masculinizada; bem como a representação do perigo da mulher de caráter “duvidoso”, a *femme fatale*, uma ameaça castradora da masculinidade dos protagonistas homens no gênero *noir*. Nesses filmes, esses sujeitos são subalternizados porque os discursos sobre eles são construídos dentro de concepções hegemônicas que se manifestam pelo dispositivo do cinema, gerando assim representações parciais e precárias. Como contraponto a tal concepção do dispositivo cinematográfico em função de um *olhar masculino*, Mulvey propõe para o cinema contra-hegemônico a produção de identidades alternativas que pudessem dar aos espectadores e espectadoras outras possibilidades de identificação. Na defesa do cinema alternativo, Mulvey destaca alguns pontos que podemos associar a teorias dos cineastas na medida em que esta fala da capacidade dos filmes em fazer especulações teóricas:

“Avanços tecnológicos (16mm, etc) alteraram as condições econômicas de produção cinematográfica, que agora pode ser tanto artesanal quanto capitalista. Assim, é possível o desenvolvimento de um cinema alternativo. Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma *mise en scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. O cinema alternativo, por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preconceitos básicos do cinema dominante.” (Mulvey, 1983, p.439-449)

Bordwell considera que “para os proponentes da teoria dos anos 1970, todo e qualquer esforço no sentido da transformação social deve obrigatoriamente levar em conta os meios pelos quais os sistemas semióticos têm ‘desde sempre’ produzido sujeitos submissos” (2005, p. 38). Contudo, um pouco mais tarde, Mulvey revê sua teoria em outro ensaio, *Reflexões*

sobre “prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946) (2005), e reconhece a possibilidade de afinidade da espectadora feminina com as protagonistas masculinas através de pontos de identificação alternativos dentro da “gramática do filme”. Nessa nova reflexão, a autora demonstra, ainda por meio dos conceitos psicanalíticos, que os espectadores e espectadoras não são passivos diante das obras, mesmo que estas sejam de um contexto hegemônico. Nessa concepção, o público é mais ativo e constrói, aceitando ou recusando as situações apresentadas nos filmes. Essa constatação vai ao encontro de um entendimento dos fenômenos de comunicação culturalista. Stuart Hall (1999) compreendia o processo de transmissão de mensagens de uma forma ampla considerando a existência de subcategorias entre os polos emissores e receptores. A codificação e decodificação dos textos ocorrem no interior da estrutura social, ou seja, todo o processo faz parte de um mesmo grande contexto. A comunicação durante a apreciação do filme, para Mulvey, em relação à leitura da espectadora feminina, é diferenciada quando esta realiza um processo cognitivo de transição de um gênero ao outro durante a atividade espectral acerca de uma obra cujo prazer visual está direcionado ao homem. Essa observação intrigante até poderia se parecer com uma conclusão na perspectiva dos estudos *queer*, se não fosse o fato de Mulvey persistir numa abordagem que matém a divisão do gênero entre masculino e feminino, ignorando assim outras possibilidades de identificação. Entretanto, a ideia de que o espectador ou espectadora seriam dotados de uma capacidade de transitar entre os gêneros, ou mesmo possuir características desses dois polos, durante a apreciação das obras, vai ao encontro das reflexões de Judith Butler (2003), que critica a persistência da divisão dos gêneros, considerando uma condição de essencialismo presente em muitas produções de pesquisadoras feministas.

Na compreensão de Butler, as identidades não são fixas, mas fluem enquanto são desempenhadas pelos sujeitos no contexto social. Butler compreende, portanto, os gêneros masculino e feminino como papéis preexistentes aprendidos e desempenhados pelos atores e atrizes sociais: “Uma investigação genealógica da constituição do sujeito supõe que sexo e gênero são *efeitos* - e não causas - de instituições, discursos e práticas; em outras palavras, nós, como sujeitos, não criamos ou causamos as instituições, os discursos e as práticas, mas eles nos criam ou causam, ao determinar nosso sexo, nossa sexualidade, nosso gênero” (Salih, 2012, p. 21, grifos da autora). Os *estatutos de gênero* são socialmente construídos, aprendidos e reforçados em diversas instâncias da vida cotidiana, pelas instituições sociais tradicionais, evidentemente, com os reflexos nas artes que Mulvey já havia pontuado. Nesse entendimento, os sujeitos *queer* serão precisamente aqueles que subvertem os estatutos, borrando suas fronteiras pré-estabelecidas. Quando essa subversão ocorre nas formas mais perceptíveis, acabam por gerar o estranhamento social que os definem como socialmente abjetos, implicando sua condição de subalternidade. Por outro lado, o que parece claro é que todo sujeito, independentemente de questões como a orientação sexual, pode ser *queer* na medida em que a polarização masculino e feminino são instáveis. Além disso, sendo o *queer* uma percepção e uma reação as definições hegemônicas e essencialistas, outras dimensões

fora a sexualidade podem ampliar o conceito em uma investigação genealógica. Os efeitos das leituras dos escritos de Butler são percebidos por Sara Salih:

“muitas leitoras e leitores têm encontrado um enorme potencial para a subversão política em teorias, como a dela, que afirmam consistentemente a importância de desestabilizar e desconstruir os termos pelos quais os sujeitos e as identidades são construídos. A ideia de que o sujeito não é uma entidade preexistente, essencial, e que nossas identidades são construídas significa que as identidades podem ser *reconstruídas* sob formas que desafiem e subvertam as estruturas de poder existentes. Esses são problemas e questões para os quais Butler retorna repetidamente: O que é o poder? O que é a subversão? Como é possível fazer a distinção entre os dois?” (2012, p. 23)

No âmbito da nossa discussão sobre cinema, ao atentarmos para o nosso distanciamento no tempo, podemos fazer um breve comentário acerca de uma (r)evolução dentro do contexto alternativo, mais ou menos no sentido proposto por Laura Mulvey. Pouco menos de duas décadas após a publicação de *Prazer visual e cinema narrativo*, a partir de 1991, no contexto norte-americano, a onda do *Novo cinema queer* (Rich, 2015) foi um momento de maior visibilidade de filmes e cineastas alternativos que expressaram em suas obras alguns dos conceitos das teorias feministas e das emergentes teorias *queer*, embora ocasionalmente outros artistas, como John Waters, já tivessem trabalhado as mesmas questões no cinema independente da década de 1970 - um indício de que o afastamento da *mise en scène* formal hollywoodiana, mesmo no contexto norte-americano, pode ser suficiente para resultar num cinema mais diverso em forma e conteúdo. B. Ruby Rich explica que “naquela ocasião havia um conjunto de filmes fazendo algo novo, renegociando subjetividades, anexando gêneros inteiros, revisando histórias em suas imagens. Ao longo do inverno, da primavera e do verão, a mensagem foi alta e clara: queer é sexy” (2015, p. 18).

Torna-se evidente que o surgimento dessa onda naquele tempo e contexto específicos não teria sido um fenômeno isolado ao cinema, já que ocorreu num período de emergência dos estudos *queer* - alguns dos principais textos viriam a surgir no final da década de 1980. O contexto político também foi importante: A passagem dos anos de 1980 para 1990 também foi um período cuja pauta nos movimentos sociais norte-americanos incluía a luta contra a epidemia da AIDS<sup>4</sup>, uma ameaça de repatologização da homossexualidade, que, após um breve período de liberação, com a revolução de 1968, volta a ser vista como uma ameaça à saúde pública. Quanto a este período, o sociólogo Richard Miskolci lembra que no contexto do movimento social dos Estados Unidos havia algumas divisões diante da crise: por um lado, militantes buscavam ações afirmativas das identidades gays e lésbicas, numa tentativa de assimilação pela hegemonia via um apelo humanista; por outro lado, “a política queer emerge como contraponto crítico em desacordo com o movimento gay e lésbico estabelecido em seu

---

<sup>4</sup> Na coletânea *The new queer cinema: a critical reader* (2004), um dos textos analisa do filme do cineasta Gregg Araki, *The living end* (1992), uma espécie de road movie sobre dois homens diagnosticados com AIDS que decidem abandonar suas vidas comuns, na eminência da morte. A conformidade com o conceito queer é observada nesse filme a medida em que o guião se utiliza da doença como ponto de partida para uma crítica social ao estilo de vida capitalista norte-americano.

esforço de se adequar a padrões normativos” (Miskolci, 2010, p. 49), ou seja, mais focada em questionar as ideias hegemônicas que mantinham as diferenças de gênero mesmo no contexto LGBT. No campo teórico, os estudos *queer* se atentaram para as perspectivas do desconstrucionismo, do pós-colonialismo e do culturalismo.

Podemos entender a relação entre os conceitos e os filmes quando Rich faz algumas considerações fundamentais sobre o *novo cinema queer*:

“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’. 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 de identidade, essas obras são irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas. Acima de tudo, elas são cheias de prazer.” (2015, p. 20)

Nesta passagem, Rich acaba por sugerir a diferença entre o filme LGBT, na década de 1980, focado em ilustrar uma pauta política de igualdade de direitos, enquanto o filme *queer*, que não parece ter uma preocupação de transmitir uma *boa imagem* de seus sujeitos, celebra suas condições subalternas, com isso desafiando concepções hegemônicas. Assumir e valorizar o que é considerado socialmente abjeto seria uma política de existência refletida nesses filmes que não se conformam aos padrões da sociedade e de certas convenções da *mise en scène* formal do cinema. No *novo cinema queer*, aquilo que é discriminado se volta contra uma hegemonia temática e estética. O filme *My own private Idaho* (1991), de Gus van Sant, por exemplo, centra sua história num grupo de personagens socialmente marginalizados e utiliza diversas convenções cinematográficas em favor de uma sensibilidade *camp*<sup>5</sup>. Este cineasta, inclusive, ao longo da carreira apresenta uma coerência com o conceito *queer* ao transitar entre obras de apelo mais comercial (*Good will hunting*, 1997; *Milk*, 2008; *Restless*, 2011) a obras mais experimentais (*Gerry*, 2002; *Elephant*, 2003; *Paranoid Park*, 2007).

Podemos ainda questionar: Seria contraditório o destaque de um cinema potencialmente contra-hegemônico no contexto privilegiado dos festivais? Rich destaca em seu texto a fala do cineasta Todd Haynes durante um painel com realizadores e realizadoras *queer*: “Sundance é onde você pode ver o que a indústria consegue tolerar” (2015, p. 19). Sobre o posicionamento da organização do festival, algo nesse sentido é destacado:

“Robert Redford concede uma entrevista coletiva e é indagado, diante das câmeras, por que há todos estes filmes gays em seu festival. Redford dissimula: é tudo parte do espectro de filmes independentes que Sundance propõe-se a servir. Ele até aceita que os prêmios conferidos no ano anterior a *Veneno* e a *Paris is Burning* (1990), de Jennie Livingston, possam ter contribuído para que o festival parecesse mais receptivo a gays e

---

<sup>5</sup> A filósofa Susan Sontag tenta explicar o *camp*: “Falar de uma sensibilidade (distinta de idéia) é uma das coisas mais difíceis; entretanto, existem razões especiais para o *Camp*, em particular, jamais ter sido analisado. Não se trata de uma forma natural de sensibilidade, se é que existe. Na realidade, a essência do *Camp* é sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero. *Camp* é esotérico — uma espécie de código pessoal, até mesmo um signo de identificação entre as igrejinhas urbanas.” (p. 318, 2004)

lésbicas. Ele poderia simplesmente ter dito: estes são simplesmente os melhores filmes sendo feitos.” (*idem*, p. 19)

Rich ainda expõe um mal-estar ao questionar qual seria o futuro dessas produções e desses cineastas, ou seja, “quando o gueto se torna *mainstream*” (p. 20). Naquela altura, 1992, o que ela observou é que as distribuidoras escolhiam os filmes de cineastas homens enquanto as mulheres lésbicas, com seus vídeos engajados, permaneciam marginalizadas. Outro detalhe que Rich destaca do ano anterior em relação a esta desigualdade é que, “tanto filmes com orçamentos elevados quanto com orçamentos parcos foram exibidos em Toronto. De modo nada surpreendente, os filmes dirigidos por homens eram os de orçamento elevado, e os dirigidos por mulheres, de recursos parcos” (p. 21).

Nas décadas seguintes foi perceptível um aumento no número de personagens LGBT e com características *queer* em produções das mídias convencionais, porém amenizadas para o consumo da grande audiência (Sarmet & Baltar, 2016) de modo que, embora aqueles festivais do início da década de 1990 tivessem aberto seu espaço de hegemonia, sedimentaram uma abertura ao tema da diversidade. Por esse motivo, esses produtos mereceram uma análise mais atenta considerando o espaço e audiência da mídia hegemônica. Não foi surpreendente descobrir as representações desse contexto dominante que de certa forma esvaziaram o potencial político do *queer*:

“Se por um lado alguns poderiam argumentar, com certa razão, que estamos diante de uma reificação das identidades queer, tornadas commodities a partir do entendimento por parte de empresas produtoras, canais de televisão e VoD que o pink money/queer dólar pode ser muito lucrativo, por outro devemos atentar para uma demanda por políticas de representação que não buscam mais a inclusão a qualquer custo: queremos personagens LGBT na TV e no cinema, mas sem recorrerem a estereótipos de gênero e sexualidade e nenhuma pluralidade de corpos e narrativas. É desse novo gesto político que veremos, a partir dos anos 2010, um renascimento de narrativas queer dedicadas aos prazeres, aos corpos e às sensibilidades.” (Sarmet & Baltar, 2016, pp. 52-53)

Ao longo dos anos 1990 e 2000, os festivais de cinema LGBT e *queer* surgiram e se espalharam pelo mundo servindo como espaços de circulação de obras para seus públicos, embora essa ampliação também possa ser problemática ao aproximar o *queer* da ideia de subgênero cinematográfico. A pesquisa de Alfredo de Carvalho (2016) demonstra a ocorrência de certa confusão acerca do conceito, muitas vezes compreendido como sinônimo de LGBT (do inglês, Lesbian, Gays, Bissexual & Transgender), inclusive na visão dos organizadores e organizadoras de festivais de cinema. Alguns destes eventos chegam a expandir as programações para além do tema da diversidade sexual. Parece estratégico, embora em certa medida incoerente com as origens do conceito, estabelecer um subgênero de *cinema queer*, dada sua imprecisão. Alfredo Carvalho se refere aos filmes como pertencentes a um gênero de *cinema queer*. Contudo, é importante salientar, para a dimensão mercadológica do cinema, que essa categorização se torna importante para viabilizar tais filmes e até mesmo as carreiras dos

cinastas. Também segue essa direção a fala da pesquisadora Guacira Lopes Louro<sup>6</sup> (2015) acerca da importância de estabelecer definições como a de *teoria queer*, mas em caráter provisório, apenas para atender demandas concretas, no caso da pesquisadora, no ambiente de capacitação de educadores.

Para Jesus Martin-Barbero (1997), as hegemonias também não possuem uma dinâmica estática, precisam se reinventar para sua própria manutenção diante dos confrontos com as minorias. Em nosso argumento, há várias formas de um filme manifestar o conceito *queer*, não se restringindo apenas a uma *storyline*, mas a outros recursos formais do cinema e de leitura crítica. Segundo Aumont, em sua concepção mais geral dessa ideia:

“O cinema não é uma língua, mas serve para pensar. Ou é um modo de pensar. As duas proposições coexistem, uma tão provocante quanto a outra. (...) Sem dúvida, o cinema não procede por enunciados verbais: seus filosofemas são mudos. Além disso, não é facilmente possível saber qual filosofia ele propõe (...) Mas fora isso, ele é, como as outras filosofias, inventor - e até mesmo operador - de conceitos” (2008, p. 23)

Na perspectiva da teoria dos cineastas, mais do que compreender esses conceitos, podemos tentar entender sua importância (ou não) para os artistas, uma vez que pouco parecem ter sido ouvidos nas principais correntes teóricas. Alguns dos estudos sobre o que seria o cinema *queer* direcionam suas análises na questão da representação da diversidade, de acordo com perspectivas culturalistas e continentais. Sabemos, ao observar os estudos feministas, que esse foco é importante, contudo corre o risco de prosseguir indo ao encontro do ideal de *grande teoria*.

Os estudos de recepção, mais empíricos, por sua vez, dão um importante contributo no sentido de testar e validar os efeitos das representações das diversidades junto aos públicos (Montoro, 2013), tornando a pesquisa menos presa aos conceitos. A contribuição da teoria dos cineastas vem no sentido de fornecer uma abordagem analítica com o apoio do discurso dos artistas até certo ponto subalternizados na produção teórica das grandes correntes, que podem contribuir apresentando novas respostas e elaborando novos problemas de investigação na vertente dos estudos *queer* e de cinema. Jacques Aumont defende que “da mesma forma como os eruditos, que em geral não são filósofos, têm posições filosóficas espontâneas que lhes são insinuadas pela ideologia dominante, os cineastas, que em geral não são teóricos, têm posições teóricas espontâneas que refletem as concepções dominantes em seu meio” (2004, p. 12-13). Como afirmou Ruby Rich, os filmes do *novo cinema queer* ou aqueles inspirados pela onda apresentam mais afinidade com os conceitos do que com uma concepção de gênero cinematográfico. A própria classificação de um conjunto de filmes em gêneros é incorporada nas obras de forma que o *queer* esteja mais próximo de uma temática transversal. Contudo, a essência antiassimilacionista do conceito é constantemente testada pelas estratégias da dimensão mercadológica. Entender essa questão do ponto de vista dos cineastas parece fundamental para verificar se essas preocupações influenciam o trabalho dos

---

<sup>6</sup> Entrevista concedida a Universidad Alberto Hurtado, em 2014, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pOoqC5Ew4VMZ>, acessada em, 10/06/2017

artistas, compreender os processos de assimilação e resistência às hegemonias cinematográficas e compreender de uma forma mais ampla como os recursos cinematográficos operam conceitos.

#### 1.4 Espectatorialidade e queer

Na finalização desse capítulo, após pensarmos nos sujeitos das teorias e nos artistas que também podem apresentar tendências a teorização, tratamos dos sujeitos espectadores. O que nos parece estar no centro da questão entre espectador e cinema *queer* é condição de ambivalência e uma constante reinvenção subjetiva frente aos discursos dos filmes e seus diversos pontos de identificação ou mesmo uma desejável não-identificação. Sendo assim, o *queer* pressupõe, tendo em vista seu viés político, um espectador em constante atividade de leitura e autoavaliação. Para compreender esse processo de comunicação, apresentamos algumas considerações de autores e autoras que refletiram sobre a categoria do público, nos aspectos mais gerais e da segmentação exigida pela complexidade dos sujeitos. São eles Jacques Aumont (2002), que apresenta um levantamento de estudos sobre o espectador em *A estética do filme*; Jacques Rancière (2014), para quem a posição ativa do espectador da obra significa um processo de emancipação; Laura Mulvey (1985), ao desvendar o *olhar masculino* e os obstáculos de identificação da *espectadora*; e Bell Hooks (2017), que percebe a ocorrência de um tipo de *leitura opositiva* exemplificando o caso das espectadoras negras. Os estudos sobre a espectatorialidade, no amplo levantamento realizado por Aumont (2002), ressaltam os aspectos da sensibilidade despertados pelas obras. Dentre os conceitos, destacamos os processos de *identificação* e o *fato espectadorial*, este último descrito como “qualquer fato *subjetivo* que coloca em jogo a personalidade psíquica do espectador” (p. 235). Se o *queer* é um conceito que propõe ao espectador a autoreflexão e desconstrução mediadas pelo cinema sobre a diversidade dos sujeitos em sociedade, podemos compreender esse efeito como fato espectadorial resultante de um processo de comunicação. A depender da subjetividade de cada espectador, uma obra caracterizada ou marcada pela intencionalidade *queer* será objeto de identificação, conflito, ou mesmo ambas as condições. O provável, talvez desejável por artistas como Bruce LaBruce, é que a mesma obra cause reações diferenciadas a diversas subjetividades, inclusive ao afrontar ideologias conservadoras e reacionárias até mesmo onde não se esperava<sup>7</sup>.

Aumont faz algumas considerações gerais sobre os efeitos sensíveis do cinema sobre o público:

“da simples ilusão de movimento a toda uma gama complexa de emoções, passando por fenômenos psicológicos, como a atenção ou a memória, o cinema é feito para dirigir-se ao espírito humano, imitando seus mecanismos: falando psicologicamente, o filme não existe

---

<sup>7</sup> O cineasta Bruce LaBruce declara em diversas entrevistas que seus filmes trazem críticas ao contexto gay que, ao longo do tempo, tem se tornado conservador e reprodutor de ideologias do patriarcado, racismo, xenofobia, ironicamente, machismo, entre outros.

nem na película nem na tela, mas somente no espírito que lhe proporciona sua realidade.” (2002, p. 225)

Se o cinema pode mediar essa ampla produção de sentidos, como afirma Aumont, para Jacques Rancière (2014) a postura de um público ativo perante a obra significa sua emancipação enquanto espectador. Esses conceitos são úteis na compreensão da *espectatorialidade queer* enquanto destacam as potencialidades da arte em oferecer possibilidades diversas de leitura na apresentação de sensibilidades distintas (na imagem, na narrativa, etc), da decodificação da ambivalência, do entre-lugar, a ultrapassagem de fronteiras, em suma, rupturas com as formas convencionais da experiência dos sujeitos com os aspectos gerais de uma obra. Rancière entende que:

“A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma e transforma essa observação das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares.” (2014, p. 17)

Rancière também define a emancipação do espectador como o embaralhamento das fronteiras entre agir e olhar. O conceito de um olhar que convida a ação parece estar no centro da *espectatorialidade queer*, de forma semelhante a que investigadoras feministas foram espectadoras ativas realizando leituras opositivas das representações hegemônicas dos gêneros presente em filmes. A sensibilidade *queer*, em toda sua abertura, parece convidar os espectadores à excitação dos sentidos<sup>8</sup>, a um posicionamento ideológico reacionário ou ambos, tendo em vista a intencionalidade política de nem sempre ser agradável e de fácil compreensão, enfim, traz um convite a diversas formas de identificação - aquilo que Mulvey (1985) reivindicava para um cinema alternativo na insurreição contra o patriarcado.

Quando utilizamos o conceito de *identificação* é no sentido em que Aumont descreve, como um processo de diferenciação entre os sujeitos e o discurso dos filmes: “o mecanismo de base da constituição imaginária do eu (função fundadora) e o núcleo, o protótipo, de um certo número de instâncias e processos psicológicos posteriores pelos quais o eu, uma vez constituído, vai continuar a diferenciar-se (função matricial)” (2002, p. 244). O autor ainda ressalta que esse processo ocorre em duas etapas: a identificação *primária* e *secundária*. A primeira se desenvolve na relação criada entre o espectador com o ponto de vista da narração, viabilizada pelos recursos narrativos que nos filmes analisados por Laura Mulvey continha um *olhar masculino*.

Aumont esclarece:

“No cinema, a identificação primária é aquela pela qual o espectador se identifica com seu próprio olhar e se sente como foco da representação, como sujeito privilegiado,

---

<sup>8</sup> No capítulo seguinte analisamos como a pornografia é utilizada como crítica política nos filmes de Bruce Labruce, estratégia também utilizada em outras produções consideradas *queer* que investem numa ideia de “pedagogia do desejo”.

central e transcendental da visão. (...) esse lugar privilegiado, sempre único e sempre central, adquirido de antemão, sem qualquer esforço de motricidade, é o lugar de Deus, de sujeito que tudo vê, dotado de ubiquidade, e constitui o sujeito-espectador a partir do modelo ideológico e filosófico do sujeito centrado do idealismo. (p. 260)

No estudo de Laura Mulvey, tal “lugar de Deus” dos filmes hollywoodianos não estava isento das concepções de gênero. Para Judith Butler (2003), essas produções poderiam ser vistas como reflexo das insituições sociais que constroem e reforçam os *estatutos de gênero*. Ao analisar como essa dimensão focal mantinha a diferença de sexual e a objetificação feminina condicionada pela escopofilia<sup>9</sup>, Mulvey conclui que esse *lugar* era ideologicamente de um homem heterossexual. A *identificação secundária*, por sua vez é fundada na afinidade do espectador com o que é representado, com as personagens e com as ações. Para Mulvey, a representação feminina era precária, as mulheres dos filmes desempenhavam papéis de atenção aos desejos masculino, dificultando a identificação pelo viés do gênero. Se por um lado a personagem masculina desses filmes era ativa, a personagem feminina é seu oposto passivo, cujas situações vividas na história narrada reforçavam seu lugar de *objeto*. O estudo de Mulvey, portanto, é uma contundente crítica do cinema (e da mídia) hegemônica ao reforço ideológico do patriarcado, que por sua vez pode ser entendida de acordo com a reflexão de Aumont (2008) ao afirmar que um filme pode fazer especulação teórica. Ao que parece, os filmes criticados por Mulvey não tinham uma intencionalidade em fazer especulação teórica sobre o patriarcado, mas sua leitura desconstrutora acaba por revelar tal aspecto.

A dupla identificação no cinema seria então motor do conflito que viabiliza a leitura de *adesão* ou a leitura *opositiva*, conceito explicado por Bell Hooks (2017). No cinema alternativo, no entendimento de Laura Mulvey, esse lugar privilegiado da enunciação, onde ocorre a construção da *identificação primária*, implicaria uma posição contrária ao *olhar masculino* proporcionando diferentes prazeres visuais, críticos e/ou irônicos do patriarcado, como é observado nos filmes do *novo cinema queer*. Consequentemente, a *identificação secundária* com as personagens da narrativa seria de mais fácil adesão para uma maior diversidade de público. Quanto à noção geral do processo de espectralidade e identificação, Aumont (2002) destaca uma ideia de mobilidade:

“Na medida em que a identificação não é uma relação de tipo psicológico com este ou aquele personagem, mas depende antes de um jogo de lugares dentro de uma situação, não conseguiríamos considerá-la como um fenômeno monolítico, estável, permanente, ao longo de todo o filme. Durante o processo real da visão de um filme, parece, ao contrário, que cada sequência, cada situação nova, na medida em que modificam esse jogo de lugares, essa rede de relações, bastam para relançar a identificação, para redistribuir os papéis, para redesenhar o lugar do espectador. A identificação é quase sempre bem mais fluida e mutável, durante a constituição do filme pelo espectador, no tempo da projeção, do que parece retrospectivamente na lembrança do filme.” (p. 270-271)

---

<sup>9</sup> Escopofilia, conceito psicanalítico do prazer em observar que Laura Mulvey afirma ser recurso do cinema hegemônico ao estimular os desejos do público masculino heterossexual.

Mulvey (2005) viria a ilustrar, ainda considerando a diferença binária de gênero, uma possibilidade de identificação mais flexível da espectadora num processo de *transexualização de seu olhar* considerando não as situações narrativas de uma forma mais geral, mas o desejo da espectadora pela *posição ativa*, em seu ensaio posterior, *Reflexões sobre “prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por Duelo ao sol, de King Vidor (1946)*. A insistência nos conceitos psicanalíticos que mantiveram a diferença de gênero conduziu a autora a uma explicação alternativa para a *identificação secundária* com as personagens.

Contudo, a identificação ganha outras variantes quando nos atentamos para as considerações de Bell Hooks (2017) sobre a espectadora feminina e negra. Antes de entrar em tal categoria específica de público, o que interessa neste ensaio é a forma como a autora, antes, percebe a espectralidade dos *sujeitos negros* em relação a produções hegemônicas direcionadas a *audiências brancas*. Hooks descreve um processo espectral de identificação em relação ao conteúdo da mídia dominante nos Estados Unidos pelos espectadores e espectadoras negras, mas por meio de um *olhar opositivo*. Nas palavras da autora,

“Os olhares negros, como foram constituídos no contexto dos movimentos sociais para a insurreição racial, eram olhares interrogativos. Nós ríamos de programas de TV como Our gang e Amos ‘n’ Andy, dessas representações brancas da negritude, mas também os olhávamos criticamente. Antes da integração racial, os espectadores negros de filmes e programas de TV sentiam prazer visual em um contexto no qual olhar estava também relacionado à contestação e à confrontação.” (2017, p.5)

Nos termos de Rancière, o processo descrito por Hooks poderia ser visto como uma espécie de exercício de emancipação do espectador. Hooks ainda destaca um aspecto transversal da hegemonia exemplificando o fato de que, nas produções realizadas por cineastas negros, mesmo sob a emergência de um *olhar alternativo*, a espectadora feminina negra ainda encontraria uma representação problemática porque persistia um valor de objetificação feminina. Se para o espectador negro há um *olhar opositivo* diante dos produtos da mídia dominante, para a mulher haverá um olhar duplamente opositivo, tanto para a produção hegemônica quanto para a alternativa. É uma situação semelhante àquela identificada por Gayatri Chakravorty Spivak (2010) sobre a mulher indiana em *Pode o subalterno falar?* em relação aos discursos coloniais e os discursos masculinos de seu próprio povo.

Robert Stam & Ella Shohat (2005), no ensaio *Teoria de cinema e espectralidade na era do “pós”* analisam o contexto multicultural contemporâneo em que as hegemonias tradicionais europeias e norte-americanas, num mundo multipolar, já não possuem o mesmo poder de dominação. Os autores consideram que a mídia ocupa um lugar central em tal discussão que contempla o multiculturalismo porque estas “formam identidades” (p. 393). Contudo, Stam & Shohat destacam também uma assimetria entre os produtos das minorias (étnico, raciais, etc) do Primeiro Mundo que teriam poder “para projetar seus produtos culturais pelo mundo, os quais são então apropriados e ‘nacionalizados’” (p. 396), embora também já seja possível uma ideia de intercâmbio cultural. Os espaços midiáticos, com especial atenção ao cinema, desempenharam um papel fundamental na difusão do *queer* em seu convite ao

questionamento e subversão da linguagem e das representações, como visto na onda do *novo cinema queer*, situação esta que Stam & Shohat consideram característica do pós-modernismo em que “praticamente todas as lutas políticas ocorrem agora no campo de batalha simbólico dos meios de comunicação de massa. (...) A batalha pela representação no campo dos simulacros reproduz a da esfera política, onde os problemas de representação se tornam questões de voz ou de delegação” (p. 407).

Entretanto, tendo em vista a transversalidade do *queer* e sua reação contra-hegemônica em diversos níveis (uma hipótese considerada neste trabalho é a incidência política, artística e teórica nos filmes), produzida no interior de qualquer cultura pelos seus sujeitos *subalternizados*, ocorrerá uma transcendência de fronteiras locais e globais. Apostamos na potência dessa ideia de comunidade global, embora cada cultura tenha suas particularidades. Por isso não vemos como fato problemático o estudo de caso de um cineasta que trabalha no contexto geográfico da América do Norte e Europa, uma vez que este trabalho alerta para o fato de que a produção de desigualdades ocorre também nos contextos de hegemonia cultural, política e econômica. Quanto a isto, poderíamos evocar o estudo de Eve Sedgwick (2010), *A epistemologia do armário*, que analisa a contradição homossexual nos Estados Unidos, em que o armário funciona como metáfora reguladora dos estatutos de gêneros masculino e feminino que influencia o comportamento social de sujeitos tanto hetero quanto homossexuais. Contudo, se o cinema e a mídia são considerados territórios de debate político e teóricos, e teóricas como Ruby Rich já estudaram esse fenômeno, parece produtivo investigar o discurso dos cineastas cuja obra é definida pelo *queer* e compreender melhor todas essas questões de enunciação e espectadorialidade. Bruce Labruce, ao se definir como cinéfilo e autor de crítica, portanto um espectador ativo, fornece o material extrafílmico que buscamos para nossa pesquisa. Nesse sentido, convém esclarecer que todo espectador é potencialmente ativo. O que buscamos diferenciar é a atividade que ocorre entre ver e agir. No caso das estudiosas críticas, Mulvey, Hooks, mesmo Labruce, a ideia de atividade está relacionada a sua ação posterior. No caso das estudiosas, o empenho na produção de conhecimento crítico, enquanto Labruce trabalha a crítica de cinema e a produção de manifestos e filmes com a intenção de confrontar outros olhares.

## **Conclusão**

Neste capítulo, esforçamo-nos para oferecer um apanhado geral de algumas necessidades para os estudos de cinema pontuadas por dois autores influentes e uma noção introdutória dos estudos *queer*, ou da teoria *queer*, considerando ensaios seminais desse campo. Com base nos trabalhos teóricos, destacamos uma sistematização e produções desses conhecimentos sobre cinema contra-hegemônico, sobre espectadorialidade, sobre prazer visual, entre outros.

Em suma, a produção teórica nos oferece uma noção sobre o que é cinema *queer*. Na continuidade de nossa proposta, seguimos em busca do entendimento acerca do conceito *queer* analisando o trabalho de Bruce LaBruce, um artista com tendências teóricas e defensor de manifestos de vanguarda. Certamente, nosso objeto de estudo trabalha a produção de conhecimento à sua maneira, mas, por outro lado, os movimentos de vanguarda pressupõem a produção de reflexões e manifestos, atividades que implicam teorização. Sendo um defensor do *queer*, nossas observações buscam ver como essas reflexões aparecem na obra deste cineasta e que avanços, ou não, esses pensamentos podem contribuir para ampliar o conhecimento teórico sobre cinema.

Por hora, percebemos que o conceito *queer* tem algumas vias de se manifestar e de ser compreendido, ainda que de forma não muito clara. A produção teórica encontra seus suportes científicos na filosofia. No lado artístico é ainda menos preciso, embora haja a tendência a classificação pouco precisa como subgênero cinematográfico. Embora seja comum encontrar o termo *cinema queer*, não é possível identificar uma unidade estética precisa, por outro lado, há o posicionamento contra-hegemônico como elemento comum. Essas observações nos reforçam o desafio que é refletir sobre esse conceito no campo do cinema de modo que a reflexão dos cineastas poderá nos oferecer mais elementos de entendimento.

# Capítulo 2

## Introdução

Este capítulo é dedicado ao discurso do cineasta Bruce LaBruce, a fim de compreender as reflexões que impulsionam sua obra e de que maneiras elas se relacionam com conceito *queer*. Pensando nos estudos da teoria dos cineastas, não é recomendado assumirmos imediatamente que o artista possui uma teoria *queer*, embora a tendência a teorizar esteja bastante explícita em seu caso. Como fontes, serão analisados alguns textos do livro *Porn diaries*, de LaBruce (2016), coletânea de ensaios, crônicas, diários de produção, fotografias e uma espécie de glossário intitulada *Porn conference*, em que o realizador descreve alguns conceitos gerais e especificamente cinematográficos de sua obra. Ao tratar de uma filmografia politicamente engajada, nossa principal discussão será em torno da noção de *prazer visual*, pois, de acordo com o cineasta, “Cinema é completamente visual” (Fantiel, 2014, p. 469). Dessa forma, ao olharmos para os filmes, atentamo-nos para a *invenção figurativa* (Guimarães & Veras, 2016). Partindo dessas categorias de análise, discutimos então o conceito *queer* em uma perspectiva mais ampla, destacando relações do cineasta a um repertório das artes visuais que remete ao homoerótico. Embora o cinema tenha sido uma arte fundamental na construção de imagens homoeróticas e *queer* durante no século XX, que inspiram diretamente o cinema de LaBruce, é possível ver um percurso da construção do *prazer visual* na fotografia, na escultura e na pintura. Será nesse contexto que LaBruce irá buscar seu *camp*, conceito ao qual o cineasta se dedicou a refletir em um ensaio presente em seu livro (2016). No campo teórico, as reflexões do cineasta se inserem num debate fértil sobre os conceitos de erótico e pornográfico. A partir deste ponto serão colocadas em diálogo as reflexões de LaBruce e outros pesquisadores e pesquisadoras que escreveram sobre o tema. Ao analisarmos alguns dos filmes pensando na possibilidade de especulação teórica (Aumont, 2008), poderemos, enfim, acrescentar novos elementos à *teoria do prazer visual* (Laura Mulvey, 1985), agora discutida não nos termos da psicanálise mas das afinidades teóricas assumidamente politizadas dos estudos *queer*, que passam pelo pós-estruturalismo, desconstrução e pós-colonialismo. Analisando a obra do cineasta, enfim, estabelecemos uma interface entre o conhecimento acadêmico, arte e política.

### 2.1 Bruce LaBruce, em síntese

Como vimos no capítulo anterior, a escolha da teoria dos cineastas como abordagem ocorre por certa afinidade teórica com os estudos *queer*. Enquanto a teoria dos cineastas oferece um tipo de pesquisa alternativa em relação a outras abordagens dos estudos de cinema consolidados, os estudos *queer* se fundam numa crítica multidisciplinar das teorias, buscando identificar e corrigir distorções cristalizadas. Ao olharmos de uma forma geral para o discurso

do cineasta Bruce Labruce, que produz e analisa o fenômeno cinema de uma forma bastante singular, é possível pensar em diversos focos de estudo, mesmo na teoria dos cineastas. Contudo, nossa atenção será especialmente voltada para a dimensão visual das obras. Assim, analisamos nos filmes e nos escritos a reflexão, a construção e utilização das *figuras de prazer visual* para a enunciação de sua crítica. Este elemento de estimulação do público foi bastante discutido por pesquisadoras feministas desde a década de 1970, que consideraram o cinema hegemônico enunciador de um ponto de vista masculino (heterossexual e branco), ou seja, a este público ofereceria certos prazeres visuais que, conseqüentemente, provocaram diversos tipos de *subalternização*, com grande destaque à objetificação da figura feminina e ao deboche ou patologização das sexualidades desviantes da norma.

Obviamente, a ideia de *prazer visual* não é uma questão nova nas artes, sendo anterior à imagem cinematográfica. Apesar de afetar também outros sentidos do público, seria a imagem o ponto de partida para a construção do prazer. Em comparação a outras artes visuais, o cinema teria sofisticado a codificação pela montagem, articulando elementos visuais e sonoros, possibilitando uma enunciação mais direta deste recurso. Um tipo de prazer visual que possui centralidade neste trabalho e que afeta os sentidos sexuais e eróticos do público é muito próximo daquele criticado por Laura Mulvey (1985). É considerável a quantidade de cineastas, contemporâneos ou não, a se aproveitar desta capacidade, daí a entendermos como um *recurso* estilístico e/ou estratégico de artistas do cinema dominante ou no *alternativo* - contexto em que certamente é mais radical. É precisamente neste extenso e polêmico debate acerca da potencialidade erótica e sexual do cinema (arte, indústria, entretenimento) que buscamos a definição que se adequa a este trabalho e, principalmente, para o artista analisado: de uma arte que é palco de lutas simbólicas. E as armas dessas lutas, obviamente não surgiram no cinema.

Observando a intertextualidade entre obras de artistas declaradamente homossexuais ou que expressaram a temática da diversidade de gênero, ou seja, partindo de uma relação com uma cultura mais ampla, Bruce Labruce sublinha uma ideia de comunidade estética que chama de *vanguarda gay*, na qual se considera inserido. Muitos dos artistas citados, de fato são vistos como vanguardistas. É o caso de Andy Warhol e Jean Genet, para citar alguns que Labruce menciona diretamente. Cada um destes, a sua maneira, utilizou com frequência formas de prazer visual em suas obras, ressaltando e objetificando o corpo masculino - o oposto, embora com estratégias semelhantes de enunciação cinematográfica daquilo que Laura Mulvey identificou no cinema hegemônico na década de 1970. De modo geral, esses artistas, tendo em vista a subversão de suas obras, para a época, politizaram a imagem dos corpos masculinos, tornando explícito o desejo homossexual que era considerado tabu. No cinema hegemônico, expressões da homossexualidade eram ocultas, muito veladas ou patologizadas. pelo menos três filmes de Alfred Hitchcock podem ser citados como exemplo: *Rebecca* (1940), *Rope* (1948) e *Psycho* (1960). Já Labruce, que iniciou sua carreira muito tempo depois, no

início da década de 1990, se posiciona essencialmente de forma política em sua arte. Influenciadas pelo movimento *punk*, suas obras contêm na dimensão visual uma iconografia mais contemporânea e urbana, mas contrariamente posicionada a uma imagem simbólica do neoliberalismo e da heteronormatividade. O elemento *queer* surge, então, pela ressignificação de signos heteronormativos, transformados em signos homoeróticos, por sua vez ligados a uma rede de referências anterior. Nesse sentido, a criatividade e reflexão implicada no ofício desse artista provoca uma revisão *queer* da história do cinema.

Como vimos anteriormente, filmes com as características evocadas por Labruce, da representação dos tabus (sexuais) da sociedade ocidental, ganharam maior espaço a partir da década de 1980, quando começaram a surgir festivais de cinema com a temática LGBT e *queer*. A obra do artista tem ganhado prestígio de instituições de arte como o Museu de Arte Moderna de Nova York, e subsequente visibilidade atraindo também a atenção acadêmica. O primeiro filme de Labruce em longa-metragem foi o experimental *No skin off my ass* (1991), realizado com baixíssimo orçamento e com uma intenção muito direta de provocação a comunidade *underground* canadense na qual o artista estava inserido. Apesar do aspecto precário, este filme é um embrião do que viria em produções seguintes. Neste período inicial da carreira realizou *Super 8 ½* (1993), mais um filme experimental de baixo orçamento, focado no contexto *underground* canadense, com um discurso cinematográfico mais elaborado, repleto de referências e com algumas passagens pornográficas. É um filme de autorreferência à fama de pornógrafo adquirida por Labruce precocemente, com o lançamento de seu primeiro filme, e porque o artista gravava vídeos pornográficos em câmera *super 8*, alguns destes inseridos em *Super 8 1/2*. Mais alinhado ao *novo cinema queer*, e com atores pornográficos, *Hustler white* (1996, co-realizado com Rick Castro), apresenta uma intertextualidade mais direta, referindo-se já no título a *My hustler* (1965), de Andy Warhol e Chuck Wein. A narrativa acompanha os bastidores da prostituição masculina na cidade de Los Angeles e, apesar de ter dois protagonistas, um michê (Rick Castro) e um antropólogo (Labruce), o filme é repleto de personagens secundárias, boa parte destas interpretada por atores pornográficos, desempenhando papéis daquele ambiente marginal e efervescente. Com uma relação mais ambígua com a pornografia, realiza filmes como *Skin gang* (1999), *The raspberry reich* (2004), objeto de análise, e *L.A. Zombie* (2010), protagonizado pelo *pornstar* François Sagat.

Apesar dessa relação muito próxima à pornografia<sup>10</sup>, os filmes de Bruce Labruce são, de longe, muito diferentes daquilo que é produzido pela indústria de entretenimento adulto, cujo tipo de filme a cineasta produtora de um dos filmes analisados mais adiante, Erika Lust, descreveu numa palestra, em 2014:

“Imagine uma cena. Uma cena pornô. O que vocês veem? Uma mulher, loira, vestido colado, lábios vermelhos, peitos de melão. Um pênis. Um pênis do tamanho de um cavalo entre seus lábios franzidos. Ela está lhe dando uma chupada. Por quê? Porque esse cara legal veio resgatá-la quando o carro dela quebrou. Depois da ‘chupada de agradecimento’

---

<sup>10</sup> O primeiro livro autobiográfico de Bruce Labruce tem como título *The reluctant pornographer* (1997)

ele goza na cara dela toda, e ela sorri em falso prazer. Aquilo é pornografia. E está na hora da pornografia mudar. (...) Donas de casa com tesão, babás desesperadas, coelhinhas no cio. Mulheres-objeto saciando os desejos masculinos”<sup>11</sup> (2014).

Esse aspecto narrativo pobre descrito por Lust seria aquilo que encontraríamos nos filmes de Labruce? Umberto Eco (1999) também chama atenção em seu texto *Como reconhecer um filme pornográfico* para as cenas que antecedem a relação sexual entre os atores, que têm um papel narrativo, mas que não são aquilo que os espectadores esperam ver: São *tempos mortos*. As obras de Labruce parecem romper com essas convenções do gênero cinematográfico, apresentando muito mais elementos narrativos e figurativos porque o *prazer visual* implicado nas cenas pornográficas não têm única e exclusivamente a função de seduzir o público, mas se relacionar com algo maior, algo político. Logo se vê uma dificuldade acerca dos conceitos de *erótico* e *pornográfico* que, na verdade, são adjetivos mercadológicos. Labruce afirma em diversas entrevistas se sentir confortável em transitar entre estes rótulos, fazendo filmes que são atribuídos ao *cinema de arte* e ao cinema comercialmente pornográfico (Fantinel, 2014). As falas do cineasta, como testemunhos de um artista, apresentam alguma reflexão sobre um debate polêmico no âmbito do mercado e da crítica servindo também como fonte de nosso trabalho teórico. O fato de declarar não ser afeito a teorias e ter abandonado o ambiente acadêmico não fez o cineasta menos propício a teorizar. Ao contrário, até mesmo essa postura apresenta certa coerência com o pensamento de teóricos dos estudos *queer*. Na tentativa de ir além dessas reflexões sobre os conceitos de pornografia, erotismo e prazer visual chegamos a uma discussão sobre o cinema como veículo de imagens críticas. Jacques Rancière (2014) aborda essa questão em um dos ensaios do livro *O espectador emancipado*, pensando no que caracteriza uma imagem como intolerável. Ao entrarmos nessa discussão, considerando as reflexões de Labruce, podemos propor uma ideia de imagem *parcialmente intolerável*, uma vez que o sexo explícito, recurso que para o cineasta traz realismo às obras, não é totalmente inaceitável em filmes direcionados para um público adulto ou mesmo no cinema de arte. Ao analisarmos as obras do cineasta veremos então o que seria uma imagem *parcialmente intolerável*.

## 2.2 Intertextualidades

### *(Homo)erotismo e cinema*

Uma característica dos filmes atribuídos ao conceito de *cinema queer* que, como visto no capítulo anterior, tem uma caracterização imprecisa dada por festivais, crítica e até mesmo por textos acadêmicos, é sua ênfase em certo erotismo subversivo. Essa ideia é perceptível na retratação de corpos, frequentemente masculinos, que seguem na contramão da condição

---

<sup>11</sup> Palestra *Is time to change pornography*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Z9LaQtfpP\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=Z9LaQtfpP_8), Acessado em 15/08/2017

hegemônica da heterossexualidade. Essa subversão ocorre com a representação de sujeitos ambíguos, que transitam entre gêneros masculino e feminino. Neste cinema, são ressaltadas as identidades generificadas, resultantes de *estatutos de gênero*, nos termos de Judith Butler (2003), construídos e desempenhados socialmente, em sua potencial subversão. Independente de aspectos como a orientação sexual e do sexo biológico dos atores e atrizes sociais, é considerável a relativa liberdade de trânsito em sua performance - o livro *Problema de gênero* (Butler, 2013) critica fundamentalmente a ideia de continuidade entre sexo biológico e identidade de gênero, uma vez que estes podem ser divergentes. O que tentamos demonstrar é que essa subversão ocorre de diversas formas e em diversos espaços além do real. No caso do cinema, mesmo no contexto hegemônico de Hollywood, as subversões de gênero ocorrem, como podem ser vistas em *Some like hot* (Billy Wilder, 1959), *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982) e *The rock horror picture show* (Jim Sharman, 1975), que são exemplos que abordam a travestilidade. Entretanto, é importante ressaltar que o elemento *queer* não trata apenas de uma codificação da sátira que expressa críticas. Seu potencial reside em refletir sobre os essencialismos. Nestes filmes citados, homens se passam por mulheres e tal transformação implica em seguir seu estatuto de gênero expressos em roupas e comportamentos, como nos casos de *Some like hot* e *Tootsie*. Enquanto isso, em *The rock horror picture show*, as personagens figuram uma ambiguidade de gênero, pois algumas destas não deixam claro se são homens ou mulheres, ou seja, reúnem características dos dois gêneros (Carvalho, 2016).

Contudo, é bem possível que nem todo filme considerado *queer*, ou que tenha esse enfoque, esteja comprometido com a essência radical do conceito. Também não parece correto afirmar que o cinema *queer* cuida apenas da representação dessas personagens, pois também consiste em uma forma de codificar os recursos cinematográficos. Na cinematografia de um cineasta como Xavier Dolan, por exemplo, o discurso geral parece apelar a uma retórica que, embora possa ser lida como contra-hegemônica e em alguns aspectos *queer*, possui interesses distintos, como afirmou o Labruce sobre o conterrâneo:

“Além do fato de que ambos somos gays, não acredito que nosso cinema seja muito similar, nós dois temos nossos próprios pontos de vista e métodos diferentes. Minha filmografia, no geral, tem sido muito mais explícita e de mais baixo orçamento, por exemplo. Xavier é de uma geração diferente da minha de modo que nossa representação da homossexualidade também é diferente.”<sup>12</sup> (Cabello, 2013, tradução nossa)

Os filmes de Dolan, embora contenham certas representações das disfuncionalidades que poderiam ser relacionadas ao *queer*, seguem uma tendência mais restrita a uma estética facilmente atribuída aos chamados *filmes de festival* (Ribeiro & Balieiro, 2016). As representações de figuras *queer* nos filmes desse realizador também são restritas ao contexto

---

<sup>12</sup> Además del hecho de que ambos somos gays, no creo que nuestro cine sea muy similar, los dos tenemos nuestros propios puntos de vista y métodos diferentes. Mi filmografía, en general, ha sido mucho más sexualmente explícita y de más bajo presupuesto, por ejemplo. Xavier es de una generación diferente a la mía por lo que nuestra representación de la homosexualidad también es diferente.

do Primeiro Mundo (*J'ai tué ma mère*, 2009; *Laurence anyways*, 2012; *Juste la fin du monde*, 2016). Em Labruce, o trabalho estético está totalmente comprometido com uma mensagem política radical, diluída em pequenas causas diversificadas que, de várias formas, convergem para o *queer*. No aspecto figurativo, os filmes não se importam com uma ideia de beleza hegemônica, ao contrário, apelam a uma retórica *punk*. Assim, a obra do cineasta transita entre dois extremos: a estimulação dos sentidos pelo prazer visual associado a temas que podem ser *repulsivos* para espectadores comuns - talvez por isso a grande maioria de seus filmes tenha melhor aceitação nos festivais de cinema. Já nos escritos, o cineasta pensa o cinema como um amplo campo cultural, considerações teóricas associadas ao pós-modernismo (Stam & Shohat, 2005).

Na vida cotidiana, o desvio da norma ainda traz consequências danosas em diversas sociedades como a identificação dos sujeitos desviantes como abjeções, condição que conduz parte deles à marginalidade. Diante desta ameaça, ocorre o (auto)policiamento representado pela metáfora do *armário*, compreendido por Eve Segdwick (2010) como um regime de (in)visibilidade e mediação social que afeta sobretudo as pessoas homossexuais ao ocultarem ou não seu desejo.

Tendo em vista a ideia de que os conflitos contemporâneos ocorrem também através das mídias (Stam & Shohat, 2005), a representação de corpos e sexualidades não-heteronormativas é, então, parte de um engajamento que visa provocar as audiências. Essa intencionalidade de transformar questões até então restritas ao âmbito pessoal em política é atribuída aos reflexos dos movimentos de liberação sexual dos anos de 1960 e 1970, no ocidente (Milkolci, 2010). Nessa mesma época, outro fator que possibilitou o aumento da representação da diversidade no cinema foi o fim do *Código Hays* que, entre as décadas de 1930 a 1968, atuou como uma censura, proibindo a comercialização de filmes contrários aos valores cristãos dos Estados Unidos. O código resultou de uma reação dos estratos conservadores da sociedade que temiam a influência do cinema, ou seja, viam-no como um dispositivo que influenciava na corrupção dos sujeitos. A esse respeito, no ensaio *O outro cinema*, Luiz Nazario explica que

“As liberalidades dos anos de 1920-1930 foram reprimidas pelas Igrejas que, preocupadas com a moral, impuseram em Hollywood o Código Hays, impedindo que a simpatia do público fosse dirigida para o lado do crime, do erro, do mal e do pecado. O cinema devia mostrar modelos de vida corretos e respeitar as leis divinas, natural e humana. A exposição da violência era limitada ao máximo; desestimulava-se abordar suicídio, uso de drogas, rapto de crianças, crueldade contra animais; homossexualidade, sexo ilícito e adultério estavam proibidos: as instituições do casamento e do lar sendo sagradas, não se aceitavam relações casuais ou promíscuas. Danças, alusões, gestos e palavras obscenas estavam banidos, assim como a nudez de fato ou em silhueta.” (2007, p. 97)

Por outro lado, a proibição deste período teria impulsionado outras formas de abordagem das fantasias eróticas desviantes da heteronormatividade, até porque, entre atores, atrizes, realizadores, etc, grandes nomes do cinema, e não apenas norte-americano, foram identificados como homossexuais. Esse mal-estar no centro de um meio repleto de pessoas de

ideologia liberal, mas impossibilitadas de expressar-se plenamente, pode ser compreendido na ideia de conflito entre hegemonia e contra-hegemonia (Martin-Barbero, 1997) e na metáfora do armário (Sedgwick, 2010). A sensibilidade *camp*, embora anterior ao cinema (Sontag, 1967), pode ser entendida como o *código secreto* partido do lado liberal do conflito. Por outro lado, em muitas das abordagens que burlaram a censura e retrataram diretamente a homossexualidade, entre as décadas de 1940 e 1950, em Hollywood, “os homossexuais aparecem sempre envoltos numa atmosfera mórbida e doentia” (Nazario, 2007, p. 98). Esta é uma situação que iria perdurar durante muitas décadas, segundo o levantamento de Nazario, que também dá exemplos dentro do cinema europeu e percebe a persistência mais ou menos geral de concepções conservadoras, fato que demonstra a heteronormatividade hegemônica como uma característica transnacional. O único contexto propício para a expressão e celebração da homossexualidade seria no cinema marginal e underground, no qual se inserem alguns dos artistas que Bruce Labruce afirma influenciá-lo (Labruce, 2016).

Já em outro período de maior liberação, na década de 2000, uma característica do cinema *queer* apontada pelas pesquisadoras Érica Sarmet e Mariana Baltar (2016) é uma mudança das estratégias de representação dos sujeitos. Também numa perspectiva histórica, elas afirmam que os primeiros filmes da onda do *novo cinema queer* tinham uma preocupação em *falar sobre* o assunto enquanto os mais recentes passaram para um regime de *mostrar*, ou seja, uma mudança nas estratégias de enunciação da diversidade. Como casos que exemplificam o que Sarmet e Baltar chamam de *pedagogias dos desejos*, citam algumas obras como *Gerontophilia* (2013), de Bruce Labruce, que analisamos ainda neste capítulo, e *La vie d’Adele* (2013), realizado por Abdellatif Kechiche. Contudo, sobre o último, há alguns fatores de controvérsia causados por problemas extrafílmicos ocorridos durante as rodagens entre as atrizes e o realizador (em entrevistas, a atriz Léa Seydoux afirmou ter se sentido explorada ao rodar euaustivas cenas de sexo) e sob a acusação de *olhar masculino* por parte de militantes feministas e da própria autora da obra original, Julie Maroh. Em um artigo de enfoque culturalista, a pesquisadora Sandra de Souza Machado (2017) aponta uma característica semelhante àquela que Bell Hooks percebia nos filmes alternativos realizados por cineastas negros norte-americanos de determinada época: a persistente objetificação feminina que resulta numa emancipação incompleta ou mesmo falsa. No caso de *Azul*, Machado afirma que o cineasta Abdellatif Kechiche, embora seja um artista pós-colonial e marxista, utiliza as mesmas estratégias da mídia hegemônica ao reforçar estereótipos e enunciar sob um *olhar masculino imperialista*. A investigadora chama atenção para o que considera um exagero, artifício e idealização nas longas cenas de sexo entre as protagonistas, que geraram intenso debate após sua exibição no Festival de Cannes<sup>13</sup>, a reprodução de estereótipos sobre relacionamento entre mulheres lésbicas e sobre o fato de um realizador

---

<sup>13</sup> Em 2013, *La Vie d’Adele* recebeu o prêmio principal do festival, a Palma de Ouro, dividida entre o realizador e as atrizes Adèle Exarchopoulos e Léa Seydoux. O júri, presidido pelo cineasta Steven Spielberg e composto por Cristian Mungiu, Ang Lee, Lynne Ramsay, Naomi Kawase, Christopher Waltz, Daniel Auteuil, Nicole Kidman e Vidya Balan teria decidido por unanimidade.

homem e heterossexual transcrever para o cinema uma obra literária de uma mulher LGBTQ. Nos termos dos conceitos que utilizamos neste trabalho, o texto de Machado apresenta uma *leitura opositiva* ao filme de Abdellatif Kechiche, posicionando-se contra as estratégias de enunciação, as situações do guião e a *invenção figurativa*, contrapostas a um certo *ideal* de representação das minorias - o que, do ponto de vista analítico, para Victor Guimarães & Pedro Veras, também é problemático:

“As abordagens multiculturalistas, por exemplo, ao privilegiarem uma “estética da verossimilhança” (Stam, 2009: 304), correm o risco de pressupor uma mimese ideal, apontando erros ou distorções nas formas de representação das minorias. Além disso, muitas abordagens concentram-se em aspectos temáticos, na linha narrativa e na construção das personagens, e desconsideram as variações formais mais sutis. Para Stam, essa atitude “leva com frequência a uma negligência das dimensões cinematográficas específicas dos filmes” (Stam, 2009: 304).” (2016, pp. 23-24)

O interessante é perceber que, se olharmos para as dimensões cinematográficas específicas, as cenas de sexo até mais explícitas de filmes de Bruce LaBruce e outros cineastas *queer* podem significar ideologicamente o oposto. Esse pensamento singular, que diferencia aspectos ideológicos entre certos filmes, certos realizadores/realizadoras, revelador de influências e intertextualidades, é visível nas obras de LaBruce, que já afirmou pensar seus filmes como meio de preservação de uma *cultura gay* que ameaça desaparecer diante da assimilação pelo sistema capitalista - ideia que de alguma forma vai ao encontro do *realismo baziniano* que analisamos no tópico seguinte. Se pensarmos na *invenção figurativa* presente em filmes como *Pink Flamingos* (John Waters, 1972), *Taxi zum klo* (Frank Ripplloh, 1980), *O fantasma* (João Pedro Rodrigues, 2000) e *L'inconnu du lac* (Alain Guiraudie, 2013) podemos pressupor tratarem-se de estratégias de abordagem mais extremas em que a objetificação de corpos volta-se contra ideologias machistas e homofóbicas - Laura Mulvey (1985) já acreditava que o espectador masculino dominante poderia não suportar ser posto na condição de objeto, ou seja, esses filmes de certa forma colocam em prática algumas reflexões dessa autora. De forma radical, LaBruce defende a abordagem dos tabus, em suas palavras: “Cinema é completamente visual, então há um grande impacto quando se mostra sexo explícito na tela. É algo que, para muitos, não se deveria exibir ao público mainstream” (2014, p. 469). Mais uma vez, o cineasta demonstra um pensamento semelhante ao de Jacques Rancière, de que certas imagens são *intoleráveis* porque o público não quer vê-las.

### 2.3 Intertextualidade no figural

Guimarães & Veras (2016) entendem que a *invenção figurativa* é um relevante foco de investigação para a teoria dos cineastas, de onde é possível destacar, na análise dos filmes, pensamentos singulares de determinado artista. Através da dimensão visual, os autores entendem que é possível a reorganização e reconfiguração de determinados significados - o *queering* ou a “escrita queer”, poderia ser descrito de forma semelhante ao resignificar

referências anteriores. Ao considerarmos essa ideia na obra de Bruce LaBruce, olhamos então para uma tentativa de reorganizações ideológicas de símbolos, inclusive personalidades reais, das revoluções de esquerda do século XX.

“É justamente a atenção detida ao movimento entre a forma plástica e seu referente que distinguem a figuratividade de outros modos de compreender a imagem: de que modo uma figura fílmica é capaz de alterar o modo como percebemos um fenômeno? De que maneira um trabalho figurativo é capaz de construir relações novas entre as categorias da experiência?” (Guimarães & Veras, 2016, p. 18)

Bruce LaBruce fala de uma vanguarda gay representada por cineastas como Andy Warhol, Jean Genet e John Waters, artistas cujas obras têm características comuns ao flertarem com o pornográfico ou utilizarem esse recurso diretamente em seus filmes (Labruce, 2016, p.5). De fato, os filmes de Labruce contém diversos elementos que poderiam caracterizá-lo como vanguardista, em especial seu esforço na destruição das concepções hegemônicas de masculinidade não restritas apenas aos circuitos dominantes, mas também nos contextos da contracultura nos espaços urbanos. A crítica aos ambientes alternativos, essência do movimento *queercore*<sup>14</sup>, do qual Labruce é um dos fundadores no final da década de 1980, chamava a atenção para o machismo e a *heteronormatividade compulsória* presente naquele contexto supostamente revolucionários e contrário ao sistema. Quando trouxemos a reflexão de Jesus Martin-Barbero (1997) sobre os conflitos entre culturas, no capítulo anterior, referíamos-nos ao fato de que a hegemonia tem esta condição porque compartilha certas convenções com os grupos subalternos, neste caso, a heteronormatividade. Jacques Aumont e Michel Marie definem os vanguardismos como “quase sempre caracterizados por seu desejo de ter a exclusividade da arte e pela difamação dos outros artistas e das outras correntes. Por isso, quase sempre, são correntes bastante teóricas, ou ao menos autoconscientes, e dão lugar a muitas declarações ou manifestos que definem a arte do cinema” (Aumont & Marie, 2006, p. 295). A obra de Labruce é marcada pela descontextualização de uma iconografia ampla e inclui personalidades emblemáticas como Che Guevara, Mahatma Ghandi, *punks*, *skinheads* e até mesmo zumbis. Contudo, essa descontextualização e reinvenção é reforçada nos escritos do cineasta como um empreendimento estético de destruição ou provocação característicos do posicionamento de uma vanguarda *queer*. A ressignificação de figuras políticas revolucionárias ou conservadoras ocorre através da erotização que contrasta os ícones com as personagens subversivas (figura 1). Embora não haja citações ou referências bibliográficas no livro que analisamos, *Porn diaries* (Labruce, 2016), essa ideia concorda com as considerações de Michel Foucault, em *O corpo utópico* (2015), quando o filósofo constata que “o corpo humano é o ator principal de todas as utopias” (p. 2). O cinema de Labruce dá

---

<sup>14</sup> O *queercore* foi uma ramificação contra a homofobia dentro do movimento punk, na América do Norte, que reivindicava o espaço das pessoas LGBTQ. Essa ideia de *queerizar* o movimento *underground* está presente em praticamente todos os filmes de Bruce LaBruce, expressa pela *homoerotização* de tal universo. Labruce (2016) afirma que se os punks não podiam suportar o sexo gay, estes não eram de fato tão anti-sistema quanto pregavam.

ênfase ao corpo como instrumento revolucionário contra as hegemonias capitalistas e, por isso, sua estratégia converge para um sexo contra-hegemônico. Ou seja, sua ideia de revolução é sexual e parte *do* corpo *para* o corpo. Nesses mesmos corpos são inscritos os adereços que servem de instrumento crítico da heterossexualidade compulsória e, de uma maneira geral, do capitalismo.

O encontro da obra de Labruce com o conceito *queer* ocorre precisamente pela estratégia de radicalização e anti-assimilação vistas nas situações filmadas. Por isso, seu caso adequa-se a uma análise da *invenção figurativa*, porque essa dimensão é seu principal instrumento de especulação teórica. Guimarães & Veras (2016) lembram que “O figural é, então, essa força capaz de intervir sobre o referente: dissolvê-lo, torná-lo opaco, refigurá-lo outramente” (p. 22). Esse tipo de análise “consiste em ir aos filmes não para verificar como estes representam ou refletem uma realidade fenomênica/histórica que lhes é exterior, mas perscrutar, na matéria sensível dos filmes, suas maneiras singulares de problematizar, criticar, intervir, reconfigurar o modo como percebemos (e atribuímos sentido a) os mais variados fenômenos” (p. 22). A partir dessa consideração marcamos a diferença de nossa análise em relação àquela que Machado (2017) faz do filme Abdellatif Kechiche. Labruce, ao retratar o universo punk e de outras *culturas alternativas* com um olhar homoerótico, lança uma releitura *queer* do real ao mesmo tempo em que estabelece relações intertextuais com outras artes. Nos termos da teoria do cinema de Mulvey (1985), seus filmes são caracterizados pela instrumentalização política do *prazer visual* em busca de uma subversão de imagens hegemônicas da masculinidade.



*Figura 1* Cena do filme *The raspberry reich* (2004) na qual a figura do personagem militante anti-capitalista contrasta com a famosa fotografia de Che Guevara. A produção teria sido processada e condenada a multa pelo uso indevido da imagem, fato narrado pelo próprio Bruce Labruce no ensaio *Che'd* (2016). Seria este o caso de uma *imagem intolerável* por ter associado Che Guevara a figuras homossexuais.



Figura 2 – Cena do filme *The misandrists* (2017), a imagem da ativista lituana Emma Goldman liga a causa feminista das personagens.

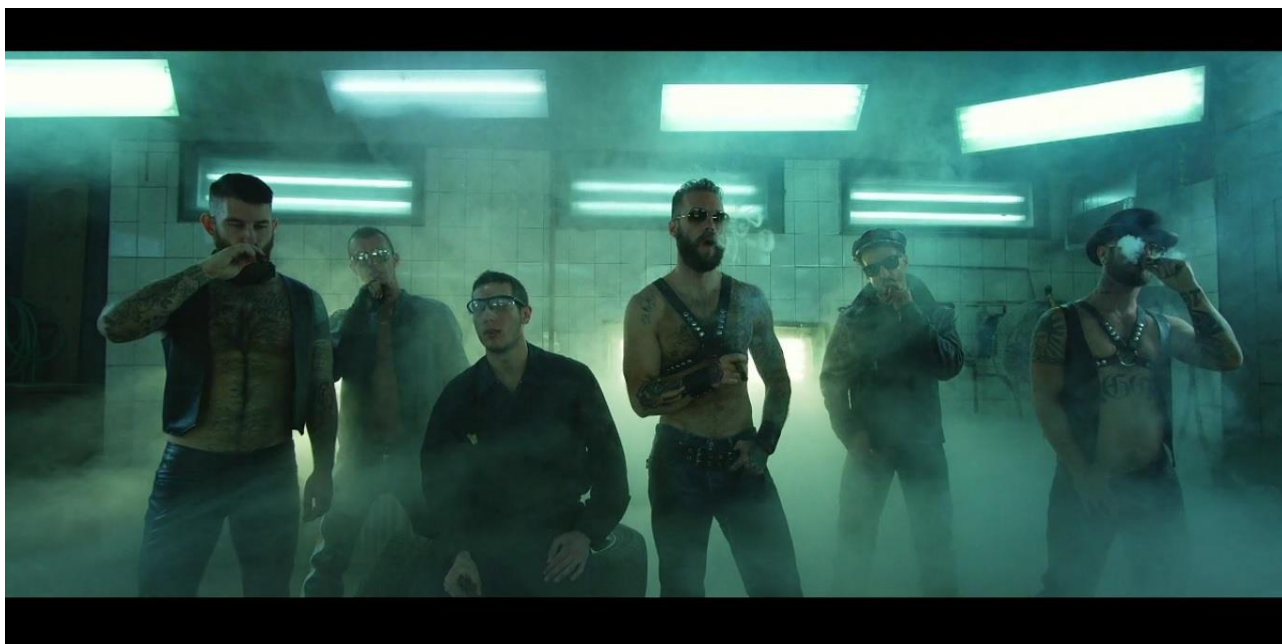
O posicionamento de Labruce tem como base a preservação de uma *cultura gay* mais ampla e anterior aos movimentos *queer* contemporâneos. Um fato curioso é que tal posição poderia ser considerada reacionária, não fosse o objeto de defesa ser contra-hegemônico. Acerca de um contexto cultural mais amplo, podemos ir além do cinema e destacar como é recorrente a temática da erotização dos corpos em expressões artísticas do ocidente, como a escultura greco romana - a *warren cup* (figura 21), artefato encontrado no século I d.C., que ajudou arqueólogos e antropólogos a identificar hábitos sexuais daquele período (Pinto, 2010). Em diversas correntes da pintura, é possível observar uma perspectiva homoerótica de *prazer visual*, em artistas que vão de Leonardo Da Vinci a Francis Bacon. Contudo, o tema parece se tornar mais explícito com o advento da fotografia e da imagem em movimento, a partir do século XIX e XX, quando as representações mais sutis da sexualidade *desviante* se mostraram mais diretas. No artigo *Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade*, Cláudio Cardoso de Paiva (2007) resume esse aspecto histórico:

“Ao longo da história da civilização, primeiramente, no mundo antigo, a atração entre os homens foi vista como necessária para a coesão e fortaleza dos guerreiros; com o advento do cristianismo, tornou-se pecaminosa e culpada, sendo investigada pela Inquisição e os seus praticantes foram jogados na fogueira; durante a renascença, ressurgiu livremente nas artes plásticas (pintura, gravura, escultura), em toda a exuberância da nudez neoclássica; tornou-se doença e desvio da natureza na era da revolução industrial, quando

a energia vital deveria ser canalizada para a produção econômica e reprodução da espécie; constituiu crime e delito na Inglaterra, no tempo de Oscar Wilde, no sombrio século XIX, sob a égide de um pesado código de lei. Reapareceu no cinema europeu, nos “loucos anos 20”, em Paris, Berlim e também no cinema norte-americano. Foi reprimida durante os regimes totalitários (nazismo, fascismo, stalinismo) e na América macartista dos anos 30, voltando a florescer nos anos 60, com a chamada revolução sexual.” (p. 5)

Em muitas das obras de arte dentre as manifestações apontadas por Paiva é possível encontrar a sensibilidade *camp* que Susan Sontag (1987) descreve em seu ensaio como, de modo geral, despolitizada. Já ao tratar da mesma sensibilidade, no ensaio *Notes on camp/anti-camp*, Labruce (2016) discorda de Sontag. O cineasta afirma, pensando no tempo presente (o ensaio foi originalmente apresentado numa conferência, em 2012), que essa sensibilidade, inicialmente uma espécie de código das *subculturas gay*, teria sido capitalizada pela cultura de massa, expandindo-se, generalizando-se e, conseqüentemente, esvaziado-se de seu potencial político. Com isso, o cineasta afirma que o *camp* agora é para todos, não apenas uma linguagem das sub-culturas, daí a origem do termo *anti-camp*.

Por fim, antes de avançarmos sobre esta reflexão no tópico seguinte, destacamos a ideia de intertextualidade iconográfica, que nos permite perceber essa relação entre a *figuratividade*, prazer visual e a amplitude do homoerótico nas artes visuais ocidentais, explicada pelos estudiosos antes citados e por Labruce:



*Figura 3* Cena do curta-metragem *Defense de fumer* (2014), que retrata uma espécie de fantasia envolvendo diversos homens com indumentária *BDSM* (bondage, disciplina, sadismo e masoquismo) e o ato de fumar. O *prazer visual* é visto na retratação dos corpos erotizando a ideia central de defesa do tabagismo, uma pauta que pode ser considerada politicamente incorreta, mas coerente com as origens *punk* de Bruce Labruce.



Figura 4 Fotografias da série *Obscenity*, que retrata a iconografia cristã de forma erótica e que teria sido alvo de protestos quando exposta em Madri. Nessas duas imagens há uma releitura de ícones e obras da pintura e da escultura.

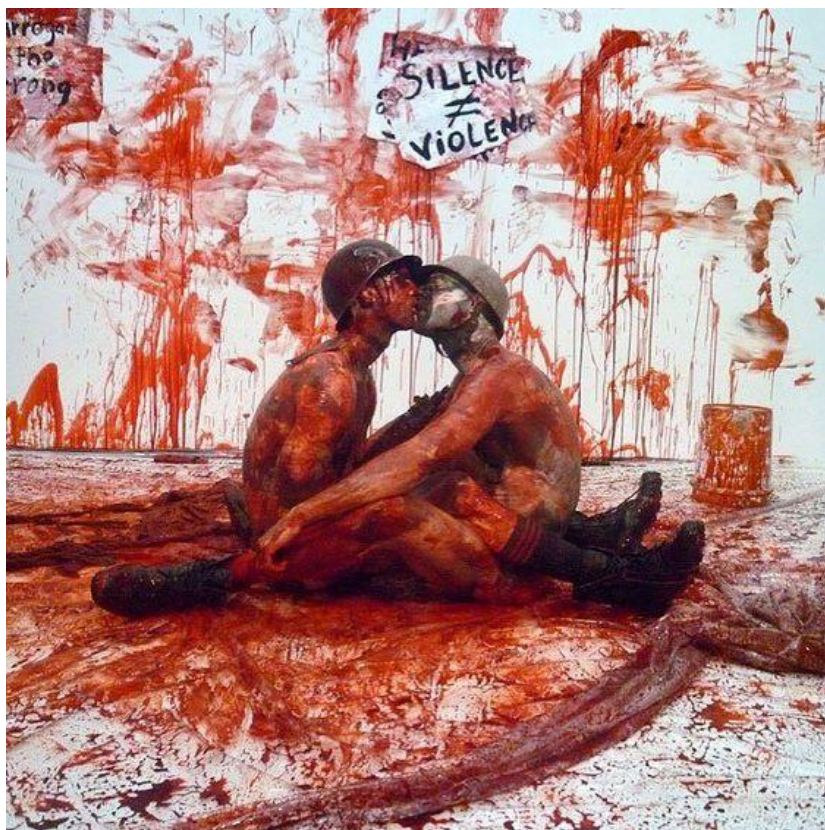


Figura 5 Fotografia da série *Bruce(X)ploitation*, tiradas no contexto de uma instalação de mesmo título realizada na galeria *The Hole*, em Nova York, em 2012. Vídeo da instalação disponível em: <https://vimeo.com/77466928>

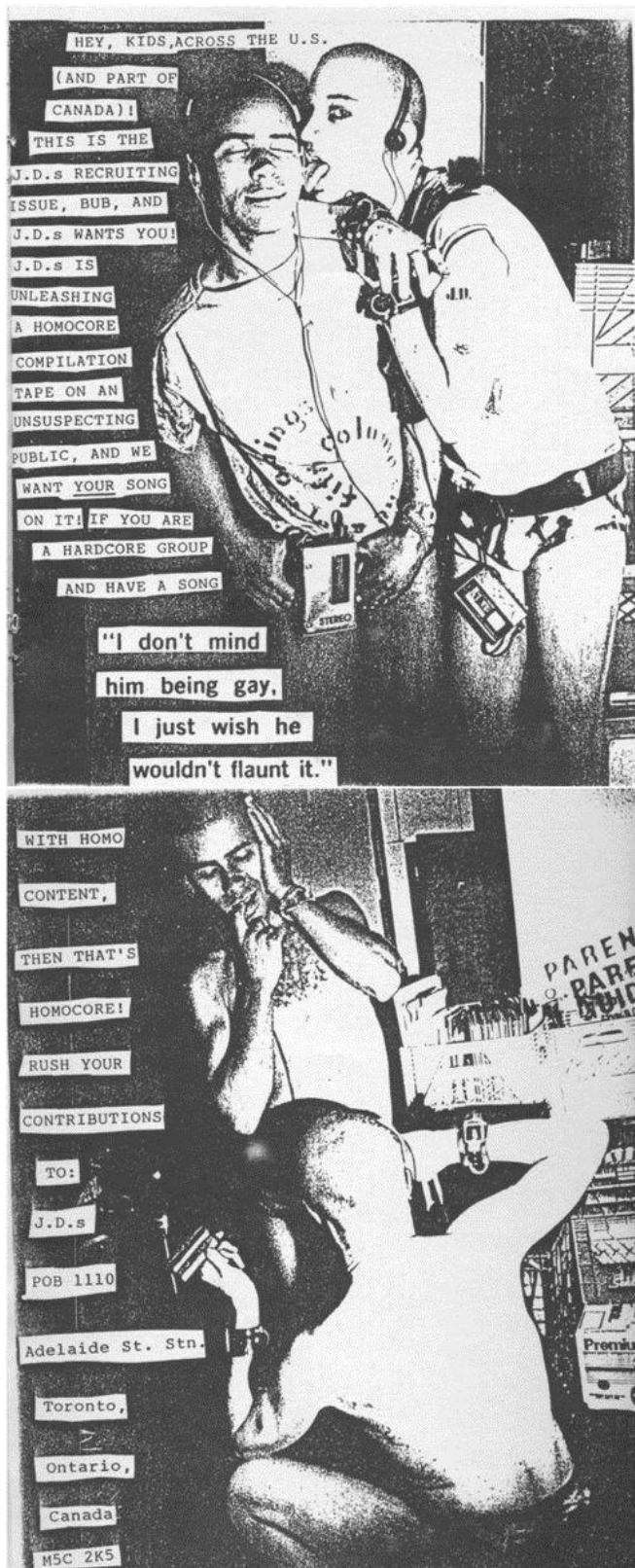


Figura 6 Colagem publicada na edição 5 do zine J.D.s. (1989). Esse aspecto artesanal com ruídos das fotografias também é frequente nos filmes de Labruce, sobretudo *No skin off my ass* (1990) e *Super 8 ½* (1994).

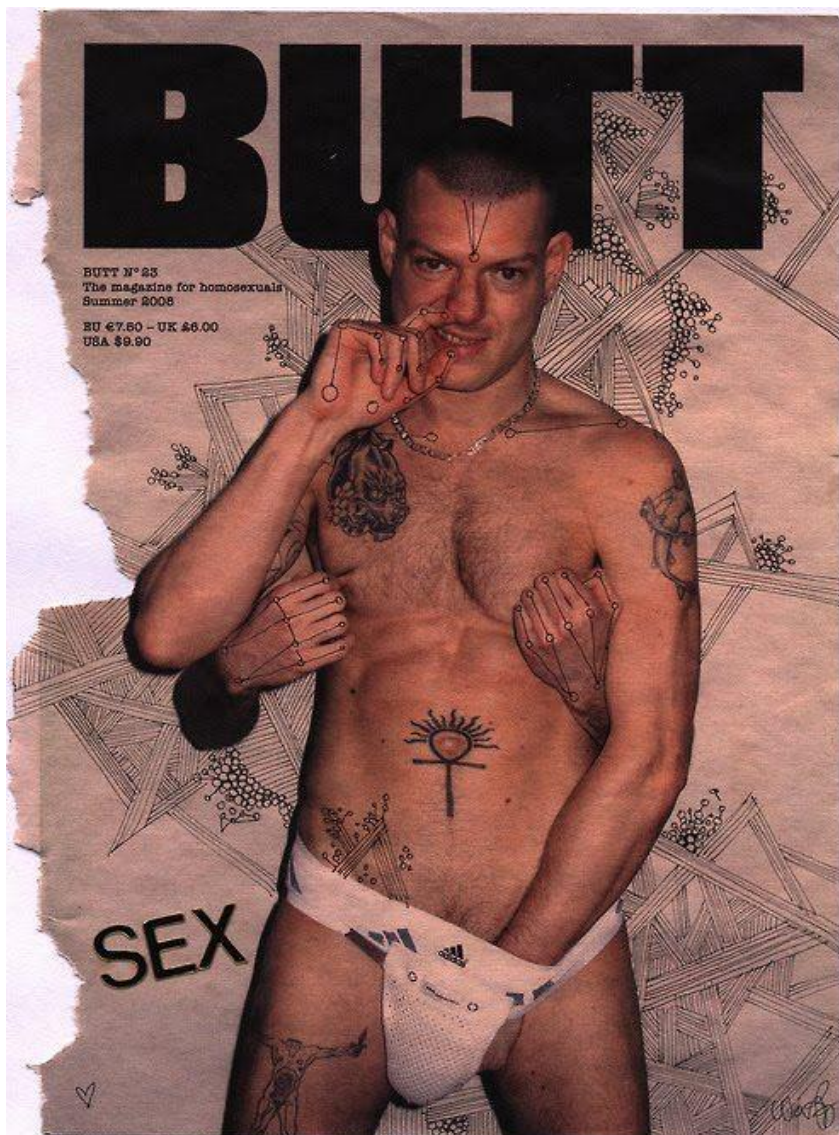


Figura 7 Labruce fotografa o artista multimídia russo e colaborador frequente Slava Mogutin para a capa da revista voltada ao público gay BUTT.

Observando a relativa diversidade das figuras presentes nas fotografias, nos filmes e na colagem publicada no fanzine *J.D.s.*, e comparando-as com outras figuras masculinas do cinema de cineastas homossexuais ou *queer* do século XX, descobrimos ênfases na retratação e objetificação dos corpos feitas de forma semelhante. No caso de Rainer Werner Fassbinder e Pier Paolo Pasolini, analisados em *As teorias dos cineastas* por Jacques Aumont (2002), o foco de investigação seguiu pela busca de reflexões mais antológicas destes cineastas sobre o cinema ignorando essa dimensão figurativa *queer*.

Em *Sebastiane* (1976), de Derek Jarman e Paul Humfress, a *invenção figurativa* se destaca tendo em conta se tratar de uma biografia de São Sebastião. A estratégia figurativa consiste em uma espécie de transcrição dos corpos masculinos da pintura, sobretudo renascentista, e da escultura greco romana para as personagens extremamente erotizadas do filme. Em

*Caravaggio* (1986), Jarman chega a rodar cenas que reproduzem as pinturas do artista que dá nome a obra.

Na figuratividade dos exemplos abaixo, essa intertextualidade entre as artes parece mais clara e ajuda a ilustrar a sensibilidade *camp* e a *vanguarda gay* que Labruce considera em suas obras.



Figura 8 Cena de *Caravaggio* (Derek Jarman, 1986). O realizador filma uma biografia do pintor da renascença italiana imaginando sua vida desregrada com base nos quadros.



Figura 9 Cenas do filme *Sebastiane* (1976), de Derek Jarman. Neste e na figura anterior já é perceptível a estratégia *queering* de narrar uma determinada história.



Figura 10 Cena de *Teorema* (1968), de Pier Paolo Pasolini. Neste filme é literal a retratação da corrupção dos valores burgueses.



Figura 11 Cena de *Sayat nova* (1969), de Sergei Parajanov. Em algumas algumas cenas do filme, a câmera dá ênfase ao corpo masculino, ponto de partida para uma leitura de um estilo singular de *prazer visual*.

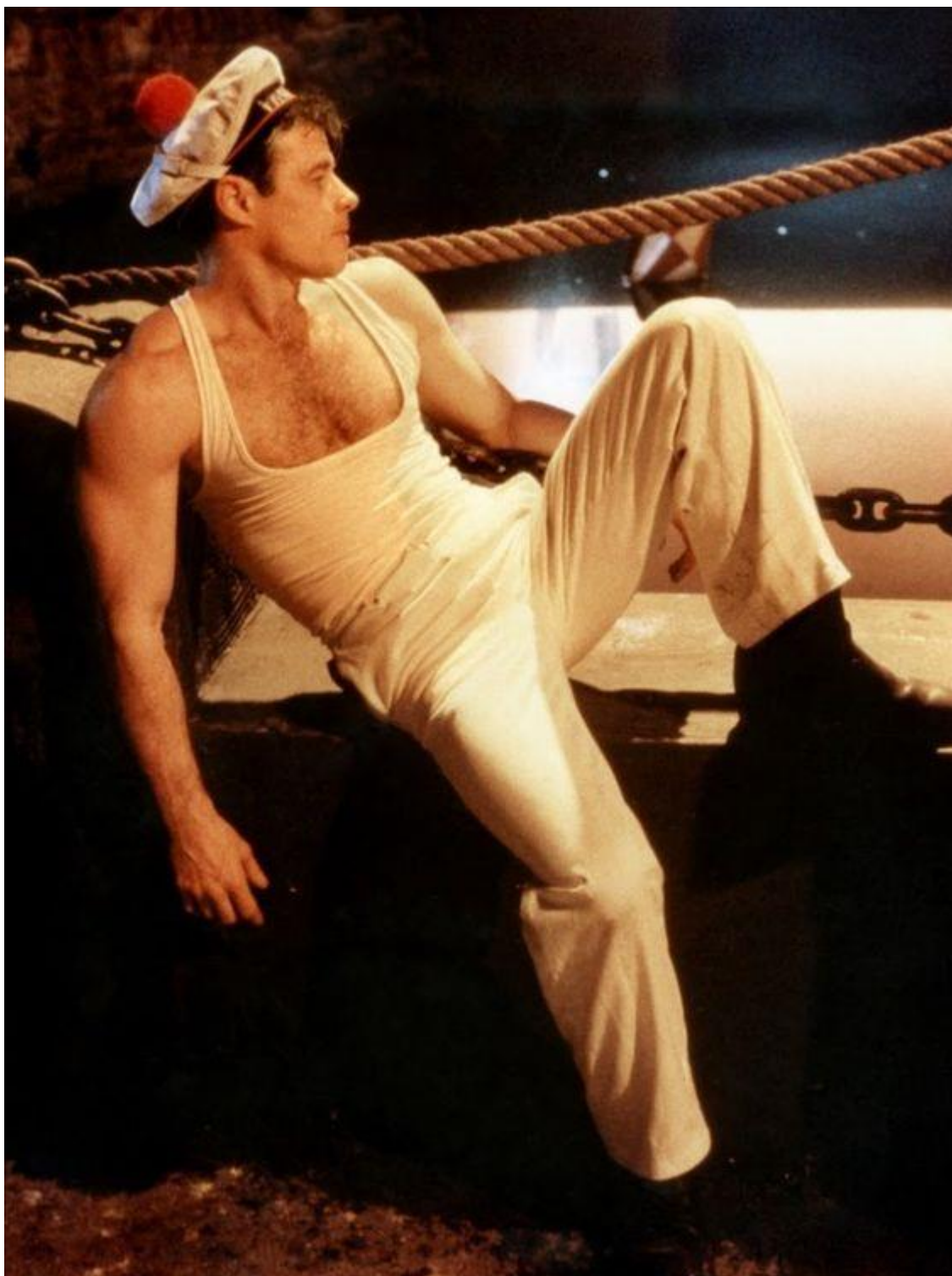


Figura 12 Cena de *Querelle* (1982), de Rainer Werner Fassbinder, filme que trata diretamente de relações homoafetivas e repleto de imagens homoeróticas dos personagens marinheiros que circulam por ambientes marginais.

Ao olharmos para outras artes visuais, fora do cinema, encontraremos diversas representações do homoerotismo que parecem dar referências direta ou indiretamente à *figuratividade* na obra de Labruce e demais cineastas citados acima. Para não nos estendermos, apresentamos

alguns exemplos dentro da pintura e da escultura de períodos e estilos diferentes (figuras 13 a 22) que ajudam a perceber influências ou uma ideia de tema comum. Ressaltamos que, a partir do século XIX, as representações da socialização homoerótica se tornam mais diretas. Contudo, o caso da *warren cup* (figura 21), cuja representação da homossexualidade é explícita pelo sexo entre homens, remete a um período em que essa prática não possuía conotação negativa.

Outro aspecto que pode ser observado nas obras é a ideia de linha do tempo se lembrarmos que a palavra *queer* surgiu no período histórico da modernidade e, ao ser reapropriada, refere-se a uma diversidade maior do que o termo homoerótico, por exemplo. A criação da diferenciação hetero/homossexual, como afirma Michel Foucault (1985) surgiu no século XIX. Logo, o *queer* também pode ser compreendido como um conceito datado em função de uma evolução da crítica do essencialismo, no século XX, e nomeando outros sujeitos subalternizados que não atendem pelo termo homoerótico.

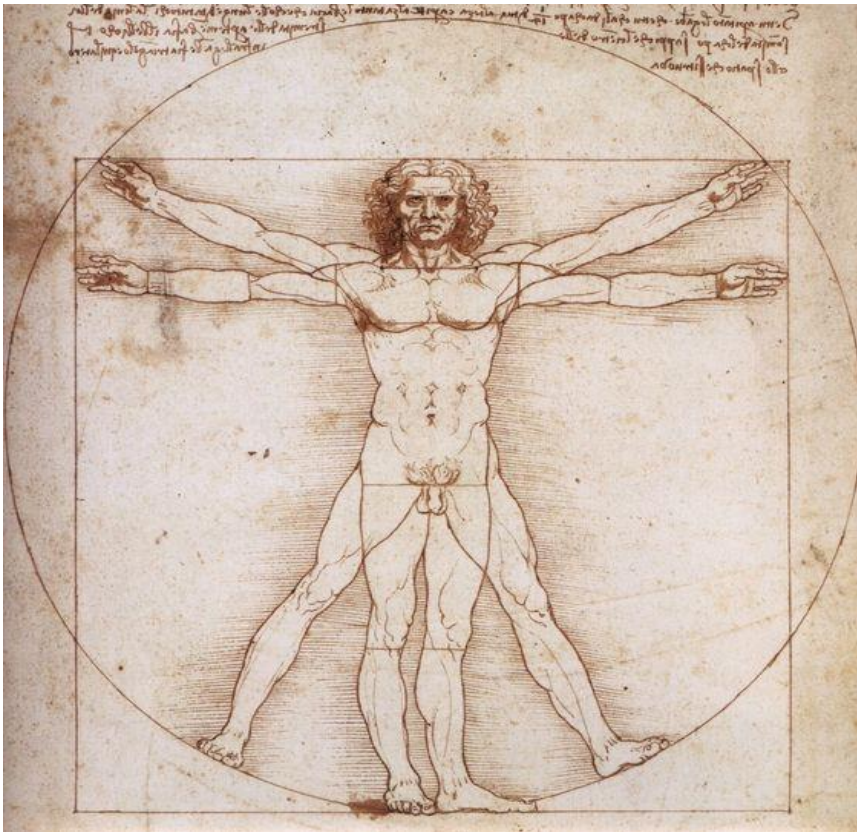


Figura 13 *Homem vitruviano*, de Leonardo Da Vinci (1490), figura adotada como referência das proporções no desenho do corpo humano. Sobre a pintura de Da Vinci, também é importante mencionar o tema da androginia presente em diversos retratos de sua autoria, nos quais se levantam dúvidas sobre qual gênero as personagens retratadas se adequam mais.

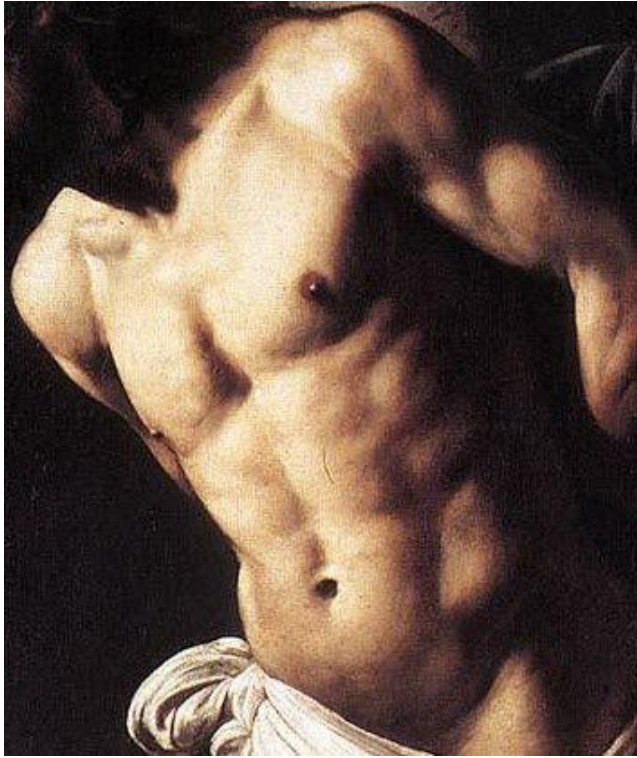


Figura 14 Detalhe da pintura *A flagelação de Cristo* (1607), de Caravaggio. Pela ênfase na *beleza* dos corpos subentende-se uma intencionalidade de criação do *prazer visual* na imagem estática.



Figura 15 *Dante e Virgílio no inferno* (1850), de William-Adolphe Bouguereau. É notável neste quadro uma abordagem que nos estudos e na militância queer seria uma *queerização* (*queering*), pelo *prazer visual*, do poema *A divina comédia* (1472), de Dante Alighieri. Contudo, as imagens isoladas remetem muito mais a uma estética homoerótica, com corpos hipermasculinos.

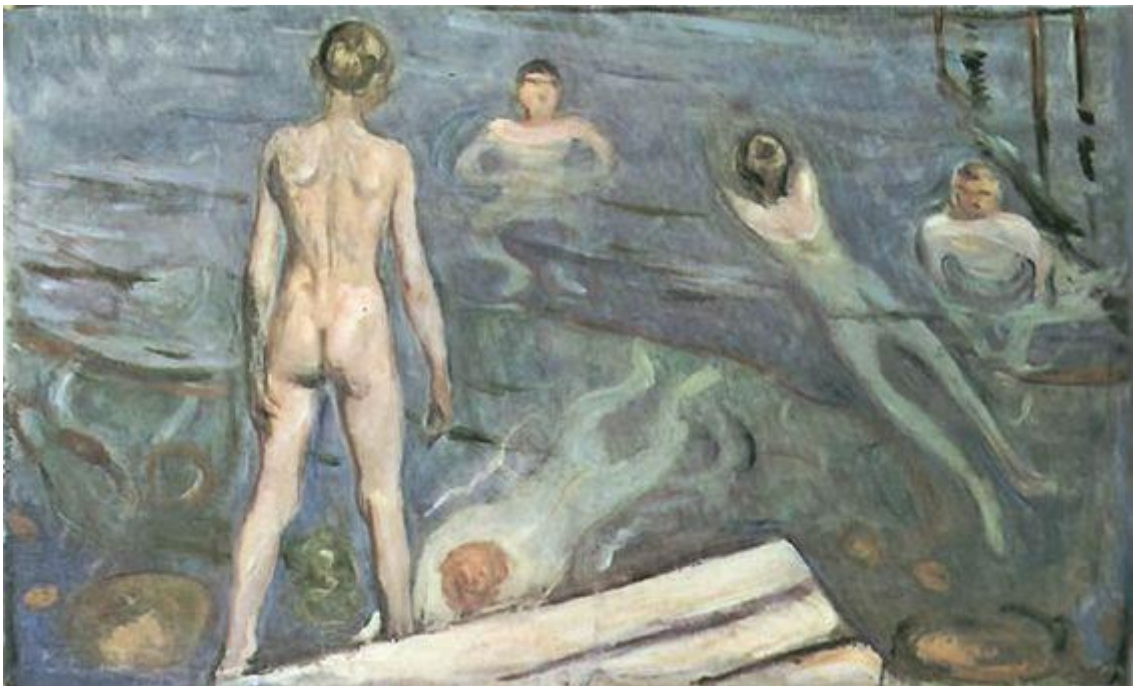


Figura 16 *Garotos ao banho* (1895), de Edvard Munch.

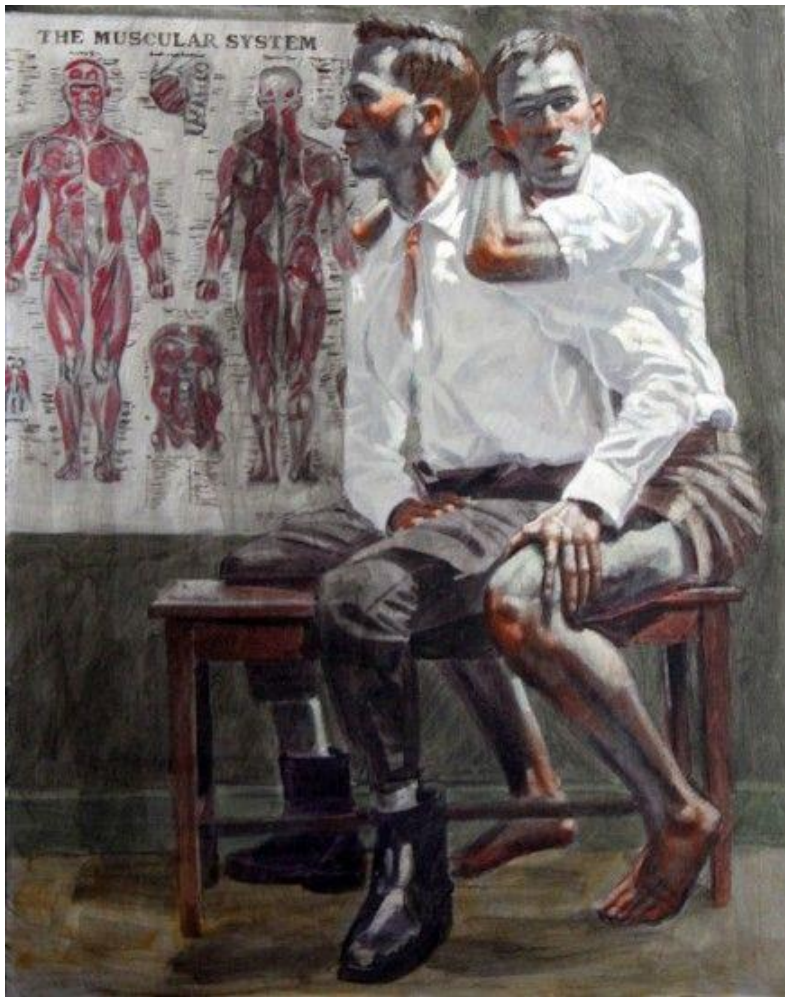


Figura 17 *The Muscular System* (1898-1938), de Bruce Sargeant (pseudônimo de Mark Beard)

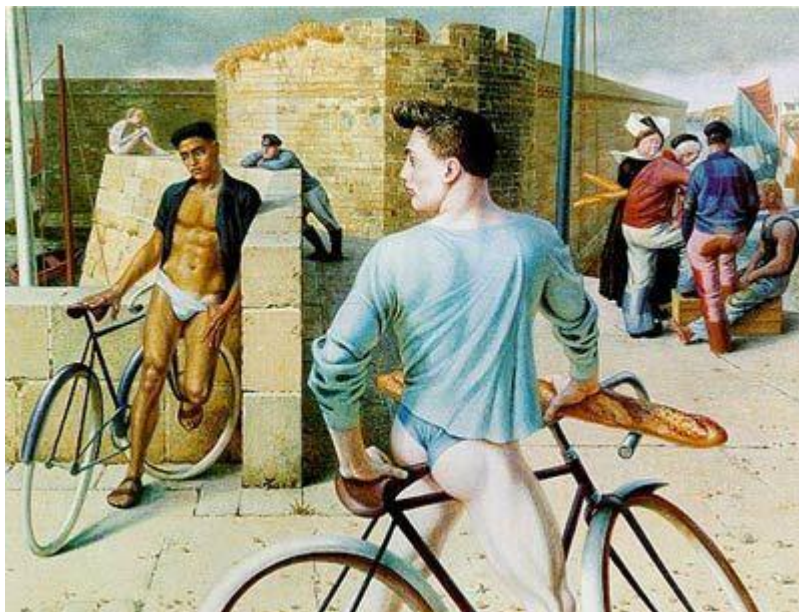


Figura 18 *Finisterre* (1952), de Paul Cadmus.

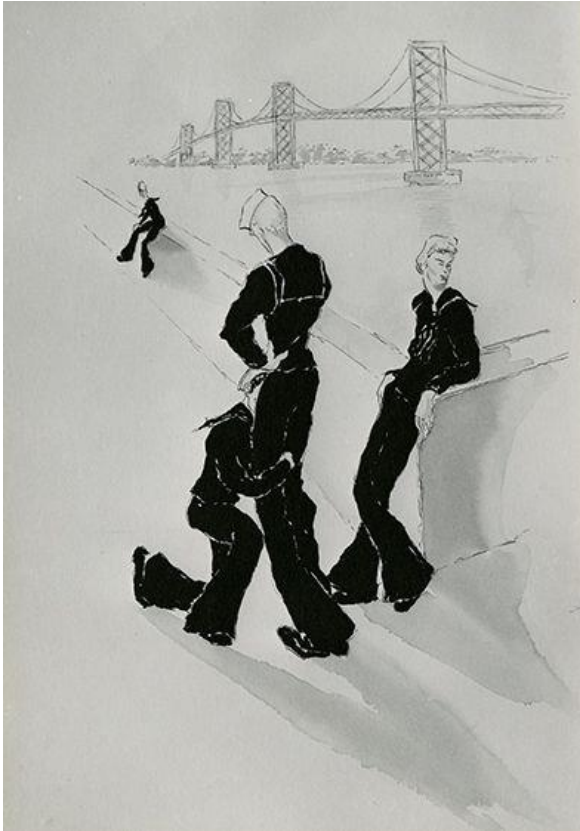


Figura 19 *Collaborateurs* (1953), de Samuel Steward.

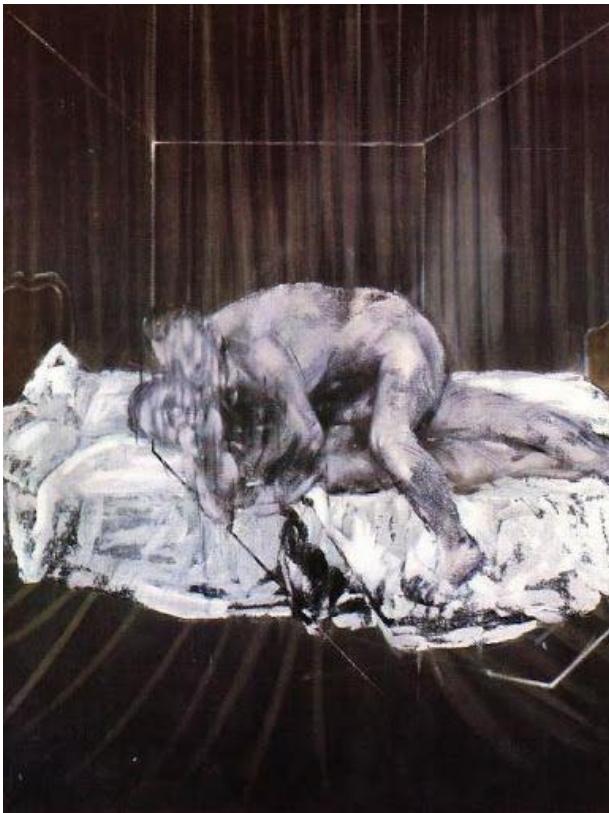


Figura 20 *Two Figures* (1952), de Francis Bacon, artista homossexual cuja obra teve influência da fotografia.



Figura 21 *Warren cup* (entre 15 a.C.-15 d.C), autor desconhecido.

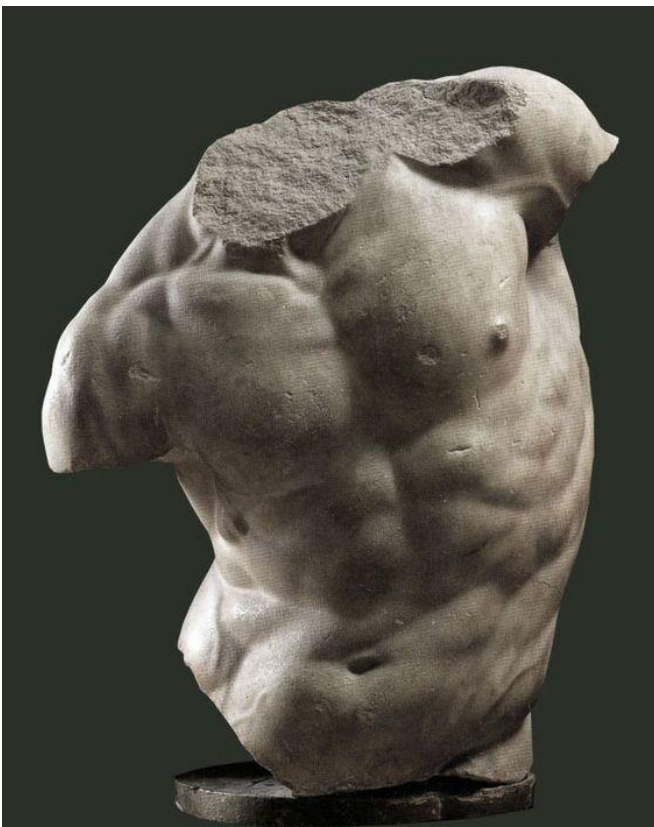


Figura 22 *Torso de Gaddi* (século II a.C.), autor desconhecido.

## 2.4 Discussão das abordagens teóricas

### *Cinema político*

O cinema, para Bruce LaBruce, é uma arte com história e cânones, mas, também, é veículo de expressão de uma política contra-hegemônica, portanto, há uma intencionalidade em se fazer uma *arte política*. Para as instituições culturais e trabalhos acadêmicos, os filmes são considerados *queer*; para nossa pesquisa, essa definição será o ponto de chegada ao analisarmos como são articulados os enunciados teóricos dentro das obras. Observando as fontes escritas, é instigante lembrar que, tendo o cineasta estudado cinema e posteriormente rejeitado a academia, há muita teorização comum a uma arte política (Rancière, 2012) que pode muito bem ser sistematizada, como faz Jacques Aumont (2004) com outros artistas. Ao lermos as diversas entrevistas e o livro de LaBruce, fica evidente um posicionamento alinhado, provavelmente influenciado, a alguns teóricos do cinema, como André Bazin, na questão do realismo da imagem fotográfica, e Dziga Vertov, quanto ao cinema político. O diferencial de nosso estudo de caso é a presença da ótica autocrítica de influência pós-estruturalista, mais um alinhamento teórico de LaBruce. Quanto ao problema constantemente tratado acerca do sexo *não simulado*, utilizado nas narrativas de forma fundamentalmente diferente da pornografia dominante, estabelece uma relação entre o realismo cinematográfico e a militância *queer*. Esses conceitos estão presentes nas afirmações do cineasta e também em seus primeiros filmes, especialmente em *No skin off my ass* (1991) e *Super 8 ½* (1993), que são obras mais experimentais e nas quais é possível perceber os elementos de autoria repetidos em obras posteriores.

As reflexões de LaBruce não parecem se dirigir diretamente questões ontológicas do cinema, mas se posicionam mais claramente diante de um velho problema: o poder de visibilidade do dispositivo para fins políticos. Contudo, diferente do contexto de um cineasta teórico como Eisenstein, e posterior à evolução da linguagem cinematográfica (Bazin, 1991), considera o cinema como fenômeno de grandes proporções no qual estão dispostas instituições e no qual ocorrem os conflitos contemporâneos (Stam & Shohat, 2005). Nos escritos de LaBruce, vemos a consciência institucional que Jacques Aumont (2004) e David Bordwell (2005) apontam, contudo, o cineasta mira, de forma mais geral, nas hegemonias burguesas da sociedade ocidental, aproximando seu estilo *punk* de construções teóricas mais estruturadas. Diversas personagens da filmografia do cineasta, muitas destas figuras ambivalentes, fazem monólogos anti-capitalistas (em *Super 8 ½*, *The raspberry reich*, *Gerontophilia* e *The Misandrists*), discursos repetidos pelo próprio cineastas nos livros e nas entrevistas. LaBruce é consciente da história do cinema. É sobre essa história que afirma buscar inspiração: nas entrelinhas, na cultura *camp*, nos artistas que o antecederam (LaBruce, 2016).

É acerca do posicionamento diante do capitalismo que as reflexões de LaBruce o aproximam da *Teoria Crítica da Escola de Frankfurt* - Theodor Adorno é um dos poucos teóricos citados em *Notes on camp/anti-camp* (LaBruce, 2006). Para o artista, o poder de cooptação do

hipercapitalismo traz o problema contemporâneo às culturas contra-hegemônicas. Expressando tais problemas através da arte, o cineasta se posiciona, explicitando a intencionalidade teórica dos filmes - mesmo num caso mais experimental como *No skin off my ass* (1991), no qual objetifica uma iconografia *underground* urbana e normalmente homofóbica dos *skinheads*. Seu principal foco é o contexto das subculturas, cuja essência revolucionária é sempre ameaçada pelo capital responsável por agregá-las à cultura dominante. Sendo Labruce um *ex-punk*, há muito nos filmes do espírito *do yourself* do movimento, muito improvisado que acaba traduzido como uma rebeldia contra o sistema e autocrítica à medida em que incorpora a esse ethos *punk* um amplo repertório homoerótico. Em suma, o instigante na investigação desse cineasta é o processo de tradução de conceitos pelos recursos cinematográficos do visível. A categoria mais relevante para observarmos essas ideias é a da figuratividade. Os textos analisados reiteram as questões que já estão presentes nos filmes em outra linguagem e demonstram uma preocupação do cineasta em participar da discussão teórica, além de realizar obras.

### *Camp, pornô, instituições*

O livro *Porn diaries* reúne uma série de escritos e fotografias de Bruce Labruce (2016) produzidos ao longo de sua carreira. O tema central é o conceito *pornográfico*, como o próprio título sugere. Contudo, as estratégias do cineasta dentro dessa perspectiva *hardcore* têm singularidades que a diferenciam do filme pornográfico da indústria do entretenimento adulto. Vale lembrar que essa indústria é extremamente diversificada, mas persiste o padrão descrito no tópico anterior pela cineasta Erika Lust. Por isso, nossa análise dá mais atenção para alguns dos textos cujo propósito é mais especulativo e reflexivo, no caso, o capítulo 2, *Notes on camp / anti-camp*, ensaio que discute o conceito *camp* em diálogo direto com o texto de Susan Sontag, *Notas sobre o camp* (1987). Ambos tratam da mesma sensibilidade atribuída a uma *cultura gay*, mas não necessariamente exclusiva deste segmento social, uma sensibilidade semelhante ao *kitsch*, mas, ao contrário deste, com a sofisticação de uma *alta cultura*. O capítulo 3 do livro, *Porn conference*, reúne uma série de anotações, como um glossário ou um dicionário comentado, no qual são descritos diversos conceitos como *pornô político*, *vanguarda gay*, entre outras explicações norteadoras do cinema de Labruce. Também consideramos os ensaios *Eyeporn*, *Porno piece* e *Che'd*, no qual o cineasta reflete sobre a resignificação de ícones políticos exemplificado pela recepção de seu filme *The raspberry reich* (2004). Inseridos numa discussão um pouco mais ampla e de certa forma marginalizada nos estudos fílmicos, com o apoio do discurso do cineasta, podemos acrescentar algum conhecimento sobre um dos tipos de audiovisual mais consumidos, lucrativos e diversificados da indústria do entretenimento.

Sobre o ensaio *Notes on camp / Anti-camp*, Labruce afirma logo na introdução do livro não se tratar de um texto cujo foco seja a pornografia, mencionada de forma periférica, contudo a discussão é importante por falar de um campo sobre o qual é estruturada sua *filosofia da*

*homossexualidade*. O cineasta afirma no ensaio, originalmente apresentado numa conferência, em 2012, em Berlim, a sua preocupação com a assimilação das culturas periféricas pela mídia hegemônica. Ele afirma que, neste processo, a subcultura acaba esvaziada de seu potencial político. Labruce adere parcialmente à definição de Sontag (1987) sobre o *camp*:

“Sontag rightly points out that camp is a certain mode of aestheticism, which is not to say beauty, but a high degree of artifice and stylization. (One could easily argue that the contemporary abandonment of the aesthetic dimension in favour of realpolitik and mundane, conventional social issues has been disastrous to the gay experience and its former camp sensibility.) But her most crucial betrayal of camp comes in her statement that camp is “neutral to content”, and thereby “disengaged, depoliticized, or at least apolitical”. This where I most strongly disagree with Sontag’s idea of camp. My idealized conception of camp is that it is by very nature political, subversive, even revolutionary, at least in its most pure and sophisticated manifestations.” (2016, p. 11)

Labruce dá continuidade ao texto considerando o passar do tempo e a ascensão do *camp* na cultura midiática de massa. No efeito desta generalização o cineasta enxerga a perda do potencial político e revolucionário, colocação que torna mais evidente sua afinidade com a Teoria Crítica da Escola de Frankfurt. O *camp* teria se tornado produto para as massas, resultando na perda do elemento da sofisticação e sua condição de *código secreto* de certo segmento social. A condição de *linguagem secreta* bem poderia ser compreendida como uma consequência do *regime do armário* (Segdwick, 2010), em que os sujeitos homossexuais matêm sua orientação sexual relativamente oculta diante de uma sociedade homofóbica. Então, se por um lado, o armário supostamente vem perdendo sua força reguladora desde os movimentos culturais desde a década de 1960, por outro, a generalização da sensibilidade *camp* parece uma perda. Nesse sentido, Labruce propõe outras categorias como o *bad straight camp*, que consiste na apropriação de uma estética *afetada* (cita as *drag queens*, *strippers*, *porn stars* como legítimas) pela a cultura pop em que cantoras, a exemplo de Lady Gaga e Beyonce, utilizam toda uma indumentária subversiva, porém esvaziada pela condição de produto do capitalismo. Outro desdobramento do *camp*:

“In the contemporary world, in which gays have largely assimilated into the dominant order, such signifying practices have become somewhat obsolete, and the previous forms of camping and camp identification have long since been emptied of camp or gay significance, rendering them easily co-opted, commercialized, and trivialized. This phenomenon has also led to the rise of what I call ‘conservative camp’.” (Labruce, 2016, p. 14)

Na conclusão do ensaio, Labruce indiretamente justifica seu trabalho como proposta de radicalização do *camp* que hoje, devido à generalização, seria *anti-camp*. O que ele parece buscar é a restauração do potencial revolucionário desta sensibilidade que teria sido perdido para o capital. Por esse motivo o cineasta afirma buscar em sua obra a preservação de figuras da contracultura que considera ameaçadas e esvaziadas do significado original. Nesse sentido, além da identificação com o pensamento frankfurtiano, de viés marxista, fica clara sua relação com o pensamento de André Bazin, sobre a imagem resumido na afirmação: “Não se

acredita mais na identidade ontológica de modelo e retrato, porém se admite que este nos ajuda a recordar aquele e, portanto, a salvá-lo de uma segunda morte espiritual” (Bazin, 1991, p. 20).

## 2.5 Análise fílmica

Neste tópico, consideramos a discussão do ensaio *Pode um filme ser um ato de teoria?*, escrito por Jacques Aumont (2006), no qual o autor expõe a possibilidade dos filmes serem suporte para a especulação teórica. Tanto neste ensaio quanto em *As teorias dos cineastas* (2004), não são recomendadas instruções metodológicas específicas para lidar com a fonte direta, ou seja, a produção escrita e filmada dos cineastas. O que Aumont faz constantemente são paráfrases ou citações diretas que o ajudam a explicar de que forma teria identificado conceitos estruturados nas obras dos cineastas por ele analisados, estratégia esta que buscamos seguir nos tópicos anteriores, ao tratamos o trabalho escrito de Bruce Labruce como textos teóricos. Mas, para darmos atenção aos filmes, recorreremos ao método da análise fílmica com foco na *invenção figurativa*. Como referência metodológica, utilizamos o livro *Ensaio sobre a análise fílmica*, de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2011), que define essa atividade empírica fundamentalmente centrada na *descrição* e *interpretação*. Analisamos, então, quatro obras do cineasta, dois longas e dois curtas metragens: *The raspberry Reich* (2004), *Gerontophilia* (2013), *Defense de Fumeur* (2014) e *Refugee's welcome* (2017).

Considerando a ampla filmografia do artista, a escolha destes filmes de durações distintas, a nosso ver, será suficiente para percebermos a essência do cinema de Labruce e para verificar nossas hipóteses de investigação. Dois dos filmes contém cenas explicitamente pornográficas, ou seja, com imagens de relações sexuais não simuladas e visíveis nos planos, e dois filmes que não contém este tipo de imagem. Contudo, são obras que, à maneira cinematográfica, refletem boa parte daquilo que o artista escreve e defende em seu livro *Porn diaries* (2016). Outro ponto importante acerca da escolha é que as quatro obras, em conjunto, apresentam elementos para estendermos a discussão acerca do *prazer visual*. Outras obras como *Super 8 ½* (1993), *Otto; or up with dead people* (2008) ou *The hustler white* (1996) certamente terão características suficientes para o tipo de análise que fazemos, em busca do que seria um *olhar queer* e de que forma este constrói um praser visual singular. No entanto, já tendo citado essas e outras obras da filmografia do cineasta nos tópicos anteriores, quando analisamos Labruce enquanto peça de uma cultura contra-hegemônica mais ampla, optamos por analisar uma menor quantidade de filmes.

Vanoye & Goliot-Lété afirmam que o processo de análise de um filme consiste em uma postura diferente do espectador comum. Pressupõe ver, rever, analisar a obra tecnicamente: “desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor” (2011, p. 2). Nesse sentido, o texto segue pela *descrição*,

que relata a *desconstrução* dos filmes e sua *reconstrução*, ou seja, sua *interpretação*, tarefas consideradas obrigatórias no ofício da análise fílmica.

Há ainda uma consideração que nos parece pertinente para se investigar na perspectiva da teoria dos cineastas na busca de reflexões do artista:

“Hoje, todos concordam em postular que um texto autoriza uma pluralidade de interpretações. Mas é decerto importante saber se a diversidade dessas interpretações é desejada, prevista pelo autor (que teria concebido deliberadamente uma obra ‘aberta’, ambígua ou simbólica), produzida por um texto cujo funcionamento interno se abre para diversas abordagens (sem que o autor o tenha elaborado conscientemente como tal), ou gerada pela atividade interpretativa do leitor que nelas projeta suas tramas, suas obsessões e seus desejos sobre qualquer objeto de análise.” (p. 26)

Como o foco de nossa investigação é a *invenção figurativa* que participa da construção do *prazer visual*, assuntos que não são necessariamente o principal tema dos filmes, mas pontos periféricos, ao mesmo tempo fundamentais, serão mais observadas algumas cenas e sequências específicas, aquelas que apresentam uma coerência com as intenções (ideologia) manifestas de Labruce e cenas de enunciação de um(s) olhar(es).

### ***Défense de fumer***

O curta-metragem *Défense de fumer* (2014) poderia ser resumido como uma fantasia homoerótica cujos principais elementos são homens altamente estilizados e tabagismo. De modo geral, a defesa de fumar diverge de uma corrente anti-tabagismo veiculada pela mídia de massa: a ideia figurativa de homens com os corpos seminus e vestindo indumentárias BDSM (bondage, disciplina, dominação, submissão, sadismo e masoquismo). Durante o filme estes personagens fumam charutos, em um ambiente fechado (uma oficina de automóveis), que aos poucos se transforma em outro ambiente, de uma danceteria. Neste filme de curta duração, encontramos elementos de coerência com o restante da obra do cineasta: uma postura anárquica de inspiração *punk* traduzida pelo dispositivo cinematográfico - garantidamente um *camp* de inspiração de Bruce Labruce. Também é possível, ao se levar em conta uma obra sintética, destacar os principais conceitos vistos nos demais casos a serem analisados bem como em toda a cinematografia do cineasta. No debate conceitual e no conflito midiático no qual o cinema alternativo está inserido, a estratégia desse artista em relacionar o sexual e o político através da arte implica singularidades que parecem exigir certos conhecimentos e posicionamentos teóricos. Como o *queer*, conceito com o qual Labruce afirma ter afinidade, outros estudos citados no capítulo anterior também reforçam essa inclinação e implicam certa fluidez teórica, contudo já vimos que há filiações com a corrente filosófica da desconstrução, do pós-estruturalismo, pós-colonialismo, para citar algumas. Olhando para o filme, podemos apurar a maneira cinematográfica de expressar alguns desses conceitos ou até mesmo comprovar se os conceitos estão de fato conectados com a prática artística.

*Défense de fumer* não contém cenas *hardcore*, ou seja, imagens gráficas de sexo. Contudo, é observável nos planos, pormenores, movimentos dos personagens, ênfases da

montagem e outras articulações cinematográficas imagens de escopofilia que evocam a centralidade do prazer visual na obra. O filme convida a ver imagens de homens atraentes fumando - o que pode ser um fetiche para algumas pessoas ao mesmo tempo em que apresenta seu manifesto de defesa de fumar. É observável nos planos, nos pontos iniciais, centrais e de desfecho da narrativa, a estratégia de construção de um prazer visual paralelo à causa do manifesto.

Ao todo, o filme tem quatro minutos e possui 30 planos. Os enquadramentos são predominantemente de dois tipos: o plano americano, no qual estão contidos quase todo o corpo das personagens e parte do cenário: uma oficina de automóveis; e planos aproximados. Estes últimos ressaltam: 1) os charutos que os personagens fumam; 2) partes isoladas dos corpos (tronco e virilha) parcialmente despidos dos personagens secundários. Na primeira parte do filme, os planos têm maior duração, enquanto na segunda, quando o ambiente torna-se opaco e esfumado, a sucessão é mais rápida, acompanhando o ritmo da música. Há uma certa coerência entre a planificação e a trilha sonora composta por duas músicas diferentes. Inicialmente escuta-se uma música erudita, de ritmo lento. Já na segunda parte, clímax da narrativa no qual o ambiente se transforma, a trilha sonora muda para uma música eletrônica comum ao ambiente das danceterias.

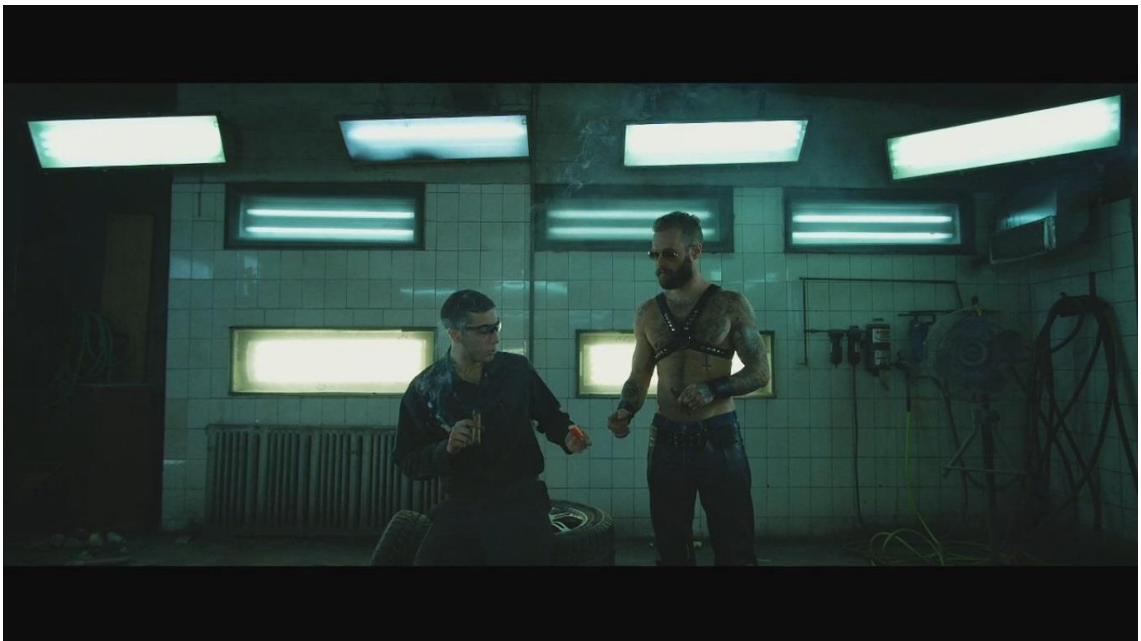
A escalada de planos ao longo de todo o filme compõe uma gramática cinematográfica que conduz o olhar do espectador para o ambiente (contexto), para o fumo (ação do protagonista), volta para o contexto (a entrada de personagens secundárias) e, em grande plano, as partes dos corpos destas personagens (concretização do prazer visual). A ver nas imagens.



*Figura 23*



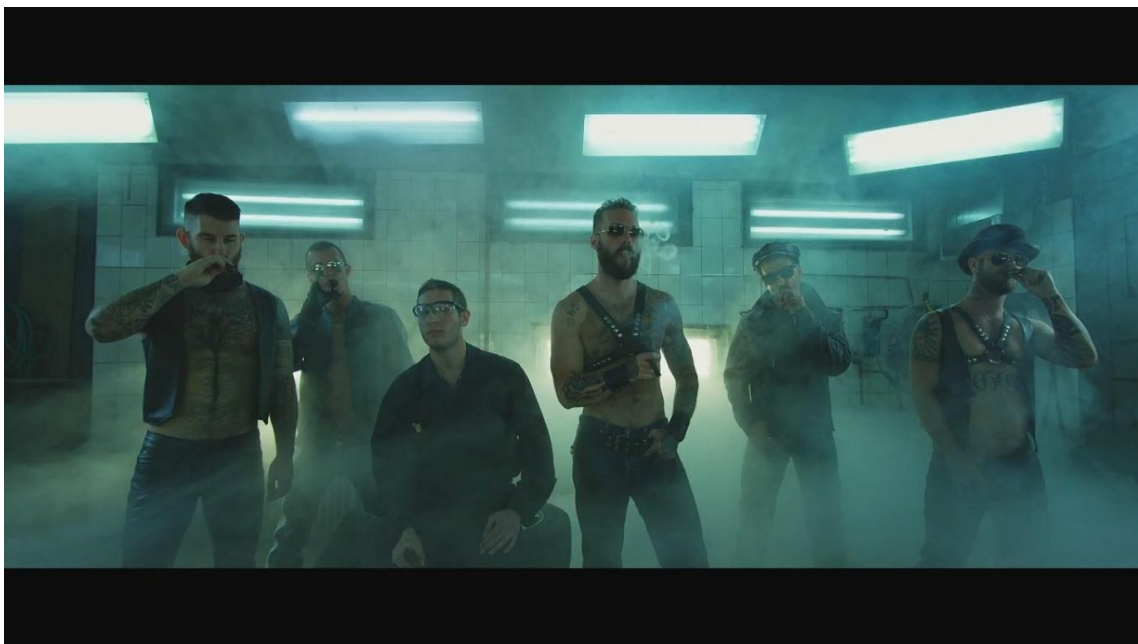
*Figura*  
24



*Figura 25*



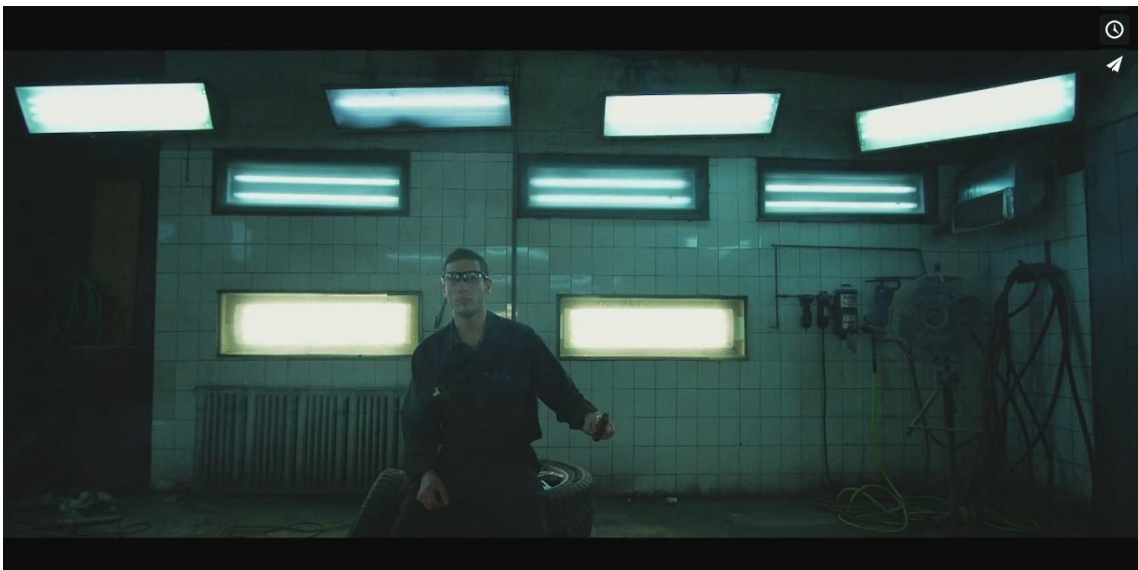
*Figura 26*



*Figura 27*



*Figura 28*



*Figura 29*

No aspecto *ideológico* do filme, a defesa de fumar é apresentada mais na forma de uma fantasia homoerótica do personagem principal e isso se torna claro com a entrada dos personagens secundários, cuja indumentária diverge do ambiente da oficina de automóveis onde toda a ação se passa, embora, num meio tempo, o cenário sofra uma modificação importante. É na segunda parte, quando o ambiente e a trilha sonora se modificam, e o protagonista continua a fumar, enquanto os demais dançam como se estivessem em uma danceteria, uma espécie de reflexo do estado mental. Nesta parte do filme, em que ocorre seu clímax, os planos se mostram fixos e passam a ter panorâmicas, com o personagem

protagonista sempre no centro da ação, fazendo expressões de prazer, ao fumar o charuto, sem interagir com os demais que dançam. No desfecho, o ambiente volta a ser oficina de automóveis. Os demais personagens desaparecem reforçando a ideia de imersão do personagem em uma fantasia que durou enquanto o charuto era consumido.

Em síntese, para Labruce, a defesa de fumar (ou de qualquer outra *causa* presente em sua obra) passa por uma abordagem *queer*, evidentemente mais calcada no homoerótico, pela exibição dos corpos dos atores masculinos, estratégia de aproximação do filme ao tema titular - o filme tem ares de *sexploitation*, termo usado para se referir a obras de apelo erótico, muito populares no Brasil (pornochanchada), Espanha e Itália, entre as décadas de 1960 e 1980. O prazer visual, sendo sua codificação estruturada numa objetificação do corpo masculino, pressupõe uma *escrita queer* não apenas porque exhibe estes corpos, afinal, o tema do nu nas artes nunca foi uma novidade, mas por outra codificação presente na imagem, o nível de estilização desses corpos. A indumentária BDSM, relacionada a uma prática que pode ser considerada um tabu em determinadas culturas, é um texto enunciado apenas por meio da imagem, implicando os conceitos de desconstrução e performatividade ao qual os estudos, a arte e a militância *queer* se atentam.

No percurso da teoria dos cineastas devemos considerar nesta análise os textos escritos pelo próprio Bruce Labruce que define e defende sua arte em conceitos mais ou menos elaborados. Dessa forma, podemos ensaiar uma leitura do quadro dos homens fumando (figura 27), um dos momentos de convocação do olhar para um plano contextual, como manifesto de uma realidade social, embora o filme não seja em todos os sentidos realista, oriundo de uma cultura historicamente marcada, que pode ser *queer* - uma certa noção de autenticidade pode ser atribuída considerando a biografia de Labruce como um dos fundadores do movimento *queercore*. Nessa interpretação, consideramos, portanto, as explicações complementares, as falas do cineasta. O artista dá importância à preservação de uma cultura *queer* que considera conter elementos autenticamente revolucionários. O trabalho audiovisual, neste caso, permite fazer essa preservação ao registrar uma iconografia. A concepção do quadro figurativo se faz importante ao dialogar com uma cultura *queer* que prosperou em fronteiras institucionais, nas artes e nas diferentes mídias.

A justificativa para essa preservação revela a afinidade com uma ideia baziniana, da ontologia da imagem fotográfica. Labruce alerta para a assimilação de limitadas identidades consideradas *queer* pela cultura hegemônica. Nesse processo, como explica em *Notes on camp / anticamp* (2016), ocorre um esvaziamento das características mais radicais, portanto mais contestadoras da hegemonia. Consensualmente, essa é a essência do conceito *queer*.

Como estamos diante de um filme sem falas e a trilha sonora é apenas musical, detemos nossa análise na invenção figurativa, presente no nível de enunciação da obra através do dispositivo cinematográfico. Sem dúvidas, um destaque é a apresentação da figura masculina, que exhibe certa noção de masculinidade e performance. Os homens que a câmera mais procura, notadamente o primeiro personagem secundário a entrar em cena, possuem certo padrão corporal, uma espécie de adaptação do ideal clássico de beleza, que denotam a

performance. O estereótipo de homens com barba, corpos fortes e viris, o próprio ato de fumar, são frutos dessa performance em que os adereços das práticas BDSM são textos afirmativos, elementos de leitura marcados nos corpos. Nesse sentido, o filme parece de alguma forma dialogar ou participar de uma discussão recorrente nos estudos *queer* sobre a desconstrução, o conceito de performatividade de um gênero, de subversões, e, claro, de uma postura *queering*, politicamente engajada.

### ***Refugee's Welcome***

A segunda obra escrita e realizada por Bruce Labruce a analisarmos é *Refugee's Welcome* (2017), que, como sugere o título, tem como tema os refugiados sírios. Também é o primeiro filme produzido pela cineasta Erika Lust voltado ao público gay masculino. O curta-metragem é protagonizado pelo astro pornô Von Rohác (Pig Boy) e por Jesse Charif, e foi filmado em Berlim. A narrativa acompanha o encontro afetivo e sexual entre dois imigrantes na Alemanha, um refugiado sírio e um tcheco. Entretanto, esse encontro entre os personagens é marcado por um conflito quando estes se defrontam com *skinheads* numa rua vazia. Embora seja um filme institucionalmente pornográfico, ou seja, feito por uma produtora do ramo, é especialmente curioso destacar que só há uma cena de sexo explícito cuja duração é de aproximadamente 5 minutos, de um total de 20. Ao todo, a obra conta com aproximadamente 214 planos e pode ser dividida narrativamente entre prólogo, introdução, conflito, clímax e desfecho muito bem marcados.

Logo após os créditos iniciais, que contém cenas da série de filmes produzidos por Erika Lust chamada *Xconfessions*, dentro da qual *Refugee's Welcome* é então catalogada, há a seguinte citação em primeira pessoa que pode ser atribuída ao protagonista sírio, assinada por *QuentinQueer*:

“Eu sempre tive minha sexualidade ocultada no lugar de onde vim, mas nesse novo lugar, com esse novo homem e esses novos amigos que tenho gradualmente acumulado, eu me sinto tão livre, tão bem recebido. Casa. Agora a frase Refugiados são Bem-Vindos ganhou totalmente um novo significado para mim”<sup>15</sup>.

Nesse prólogo em tela preta, o filme apresenta, verbalmente, um contexto explicando o tema que dá título à obra, e adianta parte daquilo que será visto ao longo da narrativa, deixando indícios para o espectador imaginar o que pode ocorrer após o fim. Ainda no prólogo, na primeira cena, há um jogo de plano e contraplano em que os protagonistas recitam poesias um para o outro, em suas respectivas línguas, em ambiente neutro. É importante ressaltar que nessas cenas não há nenhuma legenda em inglês para falas em tcheco e árabe, de modo que apenas os fluentes nessas línguas entenderão o que dizem os personagens. Em mais duas cenas, esses textos falados e “ininteligíveis” ganham um significado terceiro que teria

---

<sup>15</sup> “I’d always had to hide my sexuality where I came from, but in this new place, shith this new man and these new friends that I was gradually accumulating, I felt so free, so welcomed. Home. Now the phrase Refugee’s Welcome has na entire new meaning for me”. (by QuentinQueer)

aproximado os protagonistas pela forma como soa a poesia ao invés do entendimento literal de seu significado.

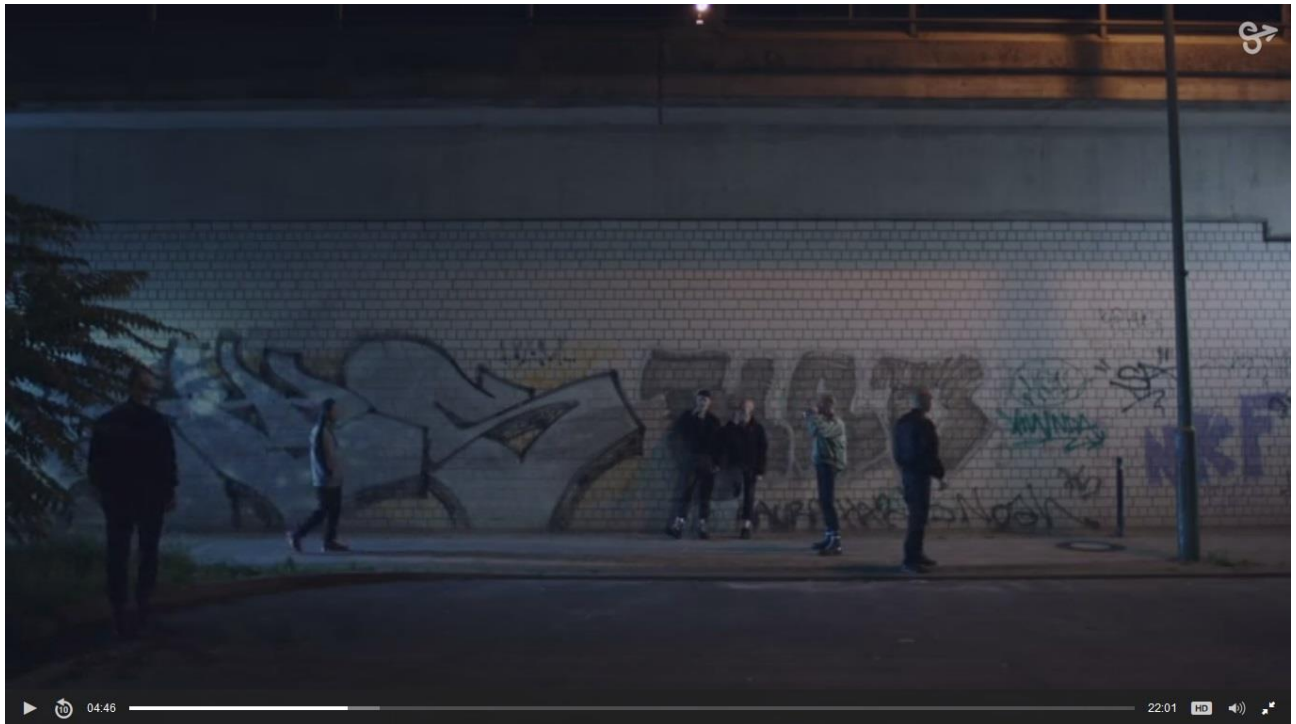
Na cena seguinte, continuamos a ouvir a poesia em tcheco fora do plano, enquanto o personagem sírio se despede de algumas pessoas, entre elas uma mulher vestida com o *jihab*, e segue vagando pelas ruas de Berlim, parando para observar rapidamente uma estátua de um soldado. Ele para ao chegar no exterior de um estabelecimento. Ao olhar para o interior, nota diversas pessoas com aparência *queer* (figura) e o outro protagonista a declamar poesia para os demais. O personagem sírio entra no local após ler o aviso na porta com os dizeres “Refugee’s Welcome”. Os olhares dos personagens se encontram, enquanto um declama a poesia para o público e o outro olha e escuta atentamente. Trata-se de uma cena de flerte, de um primeiro encontro, como se fosse uma paixão à primeira vista construída pelo plano e contraplano. No entanto, quando o tcheco termina de declamar, o sírio vai embora do local rapidamente. O tcheco acompanha a saída com o olhar, mas é impedido de segui-lo por outra pessoa da platéia que o cumprimenta e dá início a um diálogo. Nesta parte termina a introdução da narrativa que, basicamente, apresenta o encontro que gera um envolvimento afetivo e expectativa para as cenas seguintes.



Figura 30 Quando os planos mostram algumas das personagens da platéia é possível perceber uma figuratividade *queer*. O próprio protagonista, no centro do plano, apresenta características em seu corpo de contra-hegemonia.

Na sequência seguinte, em que ocorre o reencontro, também há um imprevisto de violência causada por personagens terceiros. Já é noite e o personagem sírio segue por uma rua vazia. Um plano geral o mostra se aproximando de um grupo de *skinheads* mais ou menos disperso no quadro (figura 31). O grupo se aborda o sírio e eles dão início a um diálogo pautado por um discurso xenófobo. O rapaz sírio então é cercado e agredido com um método de tortura que o

deixa desorientado e quase inconsciente. Um efeito sonoro violento acompanha a trilha musical e remete ao golpe. Então se inicia uma cena de estupro que é interrompida pela chegada do outro protagonista que, por ser um homem grande e forte, luta contra o grupo de *skinheads*, nocauteando-os. Após a luta, toma nos braços o sírio enquanto este está inconsciente e o carrega para outro lugar.



*Figura 31 Plano geral mostra o protagonista sírio aproximando-se de um grupo de skinheads.*

Sobre essa cena de violência, há uma advertência nos créditos iniciais, o que pode parecer relativamente incoerente, embora haja produções com a temática de estupro em sites pornográficos, ou seja, é um elemento que costuma também ser tratado como *fetichê* - o que não é o caso em *Refugee's Welcome*. Essa sequência não é construída a incitar um prazer visual, como é possível observar no ritmo da decupagem e na própria situação narrativa. A trilha sonora se faz mais violenta com o acréscimo do ruído resultante do golpe de tortura que um dos *skinheads* aplica ao protagonista. A ação é filmada em planos médios, numa sucessão muito rápida entre uma imagem e outra, incitando uma repulsa. Não há superexposição das partes genitais dos personagens envolvidos.

Por outro lado, na sequência seguinte, com duração de aproximadamente cinco minutos em 87 planos, ocorre a cena explicitamente pornográfica na qual são filmados os órgãos genitais dos personagens em ação. Há um imenso contraste com a sequência anterior de violência que leva ao sexo forçado. Toda a ação se passa dentro do quarto do personagem tcheco, ambiente com uma iluminação de velas que estabelece um clima mais acolhedor em oposição à rua. Neste cenário ainda há outros elementos típicos dos filmes de Labruce, entre estes o ícone representado em um poster na parede, neste caso do escritor tcheco Franz Kafka. Diferente

da cena de sexo forçado, nesta há uma sequência narrativa da relação sexual que inclui preliminares, penetração e orgasmo além do envolvimento afetivo entre os personagens que o plano e contr-plano demonstram.

O refugiado é colocado na cama e reanimado. Enquanto um recupera os sentidos, o outro cuida dos ferimentos. Então ocorre o primeiro diálogo entre os protagonistas, no qual se revela a nacionalidade de ambos. Há um investimento da decupagem na aproximação entre os personagens através de olhares e gestos, paralelos ao seguinte diálogo (o nome dos personagens encontra-se no IMDB):

(Moonif): Você é um deles?

(Von Rohác): Eu pareço um deles?

...

(Von Rohác): De onde você é?

(Moonif): Síria.

(Von Rohác): Você é refugiado?

(Moonif): Sim.

(Von Rohác): Eu também sou um forasteiro aqui. Eu sou da República Tcheca. Mais tranquilo do que de onde você é... Não está tão mal. Poderia ter ser pior. Eles poderiam ter te matado.

(Von Rohác): Eles disseram para ir embora, os skinheads. Nunca os tinha visto de perto antes. Parecem monstros.

(Von Rohác): Eu pareço um monstro pra você?

(Moonif): Um monstro bom.

(Von Rohác): Espere um segundo.

O tcheco sai do quarto, então o enquadramento em plano-americano revelando a imagem de Franz Kafka num poster na parede enquanto o sírio observa o ambiente.

(Moonif): Eu gostei da sua leitura. No café.

(Von Rohác): Quê? você não entendeu uma palavra!

(Moonif): Eu gostei do som... Eu sou poeta também.

(Von Rohác): É?

(Moonif): Não um dos bons.

(Von Rohác): Por quê você não recita algo pra mim?

(Moonif): Como?

(Von Rohác): Sim.<sup>16</sup>

O sírio começa a recitar a poesia em árabe enquanto outro lava seus pés. Enquanto escuta, começam as preliminares do sexo. Ao fim da poesia, iniciam de fato a relação sexual que inclui sexo oral, penetração e orgasmo de ambos.

---

<sup>16</sup> Tradução nossa.



*Figura 32* A imagem de Franz Kafka no fundo demonstra o uma característica presente em todos os filmes de Bruce Labruce, em que figuras políticas ou da arte são vistas dentro dos quartos das personagens, relacionando estas a própria política das obras do cineasta.

Nessa cena com imagens sexualmente explícitas, a decupagem constrói, na parte das preliminares, um olhar que acompanha o envolvimento afetivo entre os personagens com o recurso do plano e contraplano, durante o diálogo. Em determinado momento, quando o tcheco sai para buscar um balde de água, o quadro se abre, revelando um pouco mais do ambiente e a imagem de Franz Kafka (figura 32) que, durante a relação sexual que vem em seguida, é enquadrado como se estivesse a testemunhar o que se passa na cama. A sucessão de planos se torna mais rápida com panorâmicas que acompanham o movimento dos corpos. Alguns enquadramentos em grande plano nas genitálias dos atores não correspondem ao olhar de nenhum dos personagens, mas direcionam o espectador para realismo pornográfico que poderá oferecer um determinado prazer visual erótico. Em alguns destes grandes planos, é possível observar o uso do preservativo, elemento que também apresenta uma mensagem de sexo seguro, nem sempre vista em filmes pornográficos direcionados tanto para o público hetero quanto para o homossexual. Quando a cena se apresenta mais explícita, ocorre a suspensão da música, direcionando o foco sonoro para os sons de expressões do prazer sexual dos atores / personagens.

A última sequência ocorre na manhã seguinte. O personagem sírio desperta, o outro também. Começam a se beijar de forma calorosa. Enquanto isso, sons de sinos badalando no exterior. O olhar do sírio, em meio aos beijos, é direcionado para a porta, onde há um homem de cabelos e barbas grandes, vestindo uma bata branca. Este homem se aproxima, olhando fixamente para o sírio. Sua figura remete a uma imagem cristã, mas também islâmica (figura 33). Essa ideia de confusão é reforçada pela decupagem que alterna nesta cena o terceiro

homem entrando devagar no quarto com torres de templos de diversas religiões (católicas, protestantes, ortodoxas, mesquitas entre elas) criando uma atmosfera de não-realidade sob o ponto de vista do sírio. Entretanto, esse clima é quebrado quando o homem misterioso se dirige ao tcheco: Então supomos que são colegas de apartamento. No diálogo, o terceiro personagem pergunta o que tinha ocorrido, ao encontrar sangue nas roupas pelo chão. O tcheco então explica que foi uma longa história envolvendo *skinheads*. O novo personagem informa então que um *skinhead* foi encontrado morto. Essa revelação provoca a fuga dos protagonistas. Nos últimos planos, já no epílogo da narrativa, ambos pedem carona numa autoestrada. No último plano geral, os personagens estão novamente a fazer sexo, no acostamento.



Figura 33 Figura ambígua que remete a uma iconografia religiosa, mas que também é *queer*.

### ***The raspberry reich***

A primeira obra em longa metragem a analisarmos é *The raspberry reich* (2004), cuja história peculiar guiará nossa investigação acerca da possibilidade de um filme ser, e como ser, uma forma de manifesto político e, assim, um suporte de especulações teóricas. Na retórica presente nas sequências iniciais dessa obra poderemos apurar as ideias centrais inspiradoras do ofício artístico de Bruce Labruce. Especificamente neste filme, a nível temático, há uma série de críticas radicais direcionada tanto à hegemonia capitalista quanto a certo radicalismo de esquerda, embora a decupagem demonstre sua afinidade com este segundo lado. Essa mesma caracterização irônica das personagens, muitas vezes ridicularizadas pelas situações da narrativa, superficialmente politizadas, acontece em outros filmes de Labruce como *Otto*;

*or up with dead people* (2008), *Gerontophilia* (2013) e *The misandrists* (2017), uma espécie de sequência de *The raspberry reich*.

A singularidade dessa obra para a compreensão dos principais conceitos que permeiam a obra do cineasta é a utilização recorrente de cenas explícitas de sexo não simulado que são fundamentais para a história narrada e para a expressão de um conceito de prazer visual. Analisar, então, o primeiro ato do filme, com especial atenção à montagem, nos revelará de que maneira a obra cinematográfica apresenta um discurso político específico. Na dimensão figurativa, a figuração dos corpos das personagens demonstrará, além da ideia de politização da sexualidade, o conceito de *realismo pornográfico* defendido por Labruce. Embora não mencione esse termo - refere-se a *pornographic brecht* (2016, p. 51) -, o cineasta marca sua diferença em relação a outros artistas que também utilizam cenas explícitas de sexo pela não utilização de dublês de corpo, porque seus atores fazem sexo de verdade diante das câmeras. O produtor de *The raspberry reich* é Jürgen Brüning, habitual colaborador de Labruce, e dono de uma produtora de filmes adultos em Berlim, alguns dos atores do elenco também trabalham no ramo pornográfico. Dessa forma, institucionalmente, essa obra foi produzida num contexto pornográfico, embora tenha circulado em espaços de exibição generalistas, como o Festival de Berlim e o Festival Internacional de Cinema de Toronto (TIFF).

A narrativa é centrada em um atrapalhado grupo de esquerda, aspirante a célula terrorista, com um projeto revolucionário antineoliberal, liderado por Gudrun (Susanne Sachsse). No decorrer da história, essas personagens colocam em prática um plano, desde o início destinado a dar errado, que consiste em sequestrar o filho de um banqueiro, típico ícone neoliberal. Labruce (2016) destaca que alguns críticos de cinema interpretaram o filme como uma crítica da apropriação de causas revolucionárias por jovens de classe média, ao *radical chic*. O próprio desenvolvendo da narrativa reforça essa mesma leitura. Entretanto, quando a montagem apresenta elementos de manifesto político defensor das principais ideias das personagens, o ponto de vista do narrador universal, claramente o posicionamento do artista, se faz legível. Tais elementos aparecem precisamente na montagem das cenas pornográficas por meio de um tipo de censura. Mas nessas tarjas estrategicamente posicionadas no quadro são apresentadas as informações, ao mesmo tempo em que escondem os órgãos sexuais em ação dos atores, ou seja, frustrando uma possibilidade de prazer visual. Ao mesmo tempo em que a decupagem apresenta o *sexo real* por meio de planos típicos do cinema pornográfico, ela frustra ou limita um possível desejo. Contudo, as informações que essas tarjas transmitem são falas de diversas figuras políticas do neoliberalismo e do conseradorismo ocidental de forma a colocar essas figuras e sua ideologia como os verdadeiros censores do prazer visual.

Esse aspecto da obra pode ser interpretado através da discussão que Jacques Rancière (2014) levanta ao analisar a eficácia da obra de arte com intenções políticas, aquelas obras que buscam apresentar uma mensagem que possa afetar o público e incentivá-lo a um posicionamento perante a situação que critica. No caso de *The raspberry reich*, no entanto, ocorreu outro fenômeno que Rancière discute e que o próprio Bruce Labruce é capaz de ilustrar. Observando a receptividade de *The raspberry reich*, o cineasta escreveu o ensaio

*Che'd* (2016). Nesse texto expõe suas razões ao utilizar os ícones políticos, no caso, Che Guevara e os membros do grupo terrorista alemão Fração do Exército Vermelho (RAF). De certa forma, o texto trata de reforçar aquilo que já é possível ver no filme, a estratégia de atribuir uma imagem sexual a tais figuras e suas causas políticas. Entretanto, outra principal reflexão apresentada é acerca do problema posterior com os detentores do direito sobre a icônica fotografia de Che, considerada uma das imagens mais famosas da cultura ocidental. Eles moveram um processo contra o cineasta pedindo uma indenização milionária - uma ironia tendo em vista que Che Guevara é um revolucionário comunista e o filme, em sua essência, trata de um tema anticapitalista. Labruce conta, com alguma surpresa, que aquele teria sido o segundo processo movido pela utilização daquela imagem, que já estampou desde peças de roupas a capas de álbuns de música pop<sup>17</sup>. O cineasta teria descoberto, ao conhecer outros cineastas cubanos refugiados (um deles viria a se tornar seu namorado), que o regime comunista em Cuba havia repreendido homossexuais<sup>18</sup> e assim concluiu que se tratava de uma interdição homofóbica.

Por fim, a ironia em retratar figuras míticas e sua possível repercussão mostra como a figuratividade no cinema pode gerar efeitos controversos ao tentar atribuir novos significados que, eventualmente, irão confrontar ou expor uma face negativa de determinadas causas, no caso, do machismo e homofobia presentes num determinado regime de esquerda. Ainda de acordo com o texto, um dos cineastas cubanos contou a Labruce que foi preso por ter realizado um curta-metragem em que um homem se masturbava diante de uma televisão enquanto o aparelho exibia um discurso de Fidel Castro - cena mais ou menos semelhante a que ocorre no primeiro ato de *The raspberry reich*. Labruce também relata que parte do público argentino não aceitou bem aquela resignificação da imagem de Che Guevara, por muitos considerado um herói nacional, mesmo entre homossexuais, embora o revolucionário também seja conhecido por afirmações homofóbicas. Por fim, a intenção do cineasta de sexualizar a imagem de ícones políticos foi, através do prazer visual, responsável por um debate essencialmente *queer*, de apontar as controvérsias e limitações de entendimentos cristalizados em determinados contextos culturais, atestando certa eficácia da arte política. No centro dessa controvérsia teria surgido então uma *imagem interdita* que, segundo Rancière (2014), é um tipo de imagem que o público não deseja ver, mas que a obra de arte com fins políticos teria a capacidade de apresentar.

A fim de ver como algumas dessas questões aparecem na obra, analisamos, então, o primeiro ato do filme, com duração de aproximadamente 19 minutos, em que são apresentados os principais personagens, o *plot* da narrativa e os recursos cinematográficos que resultaram na estratégia de eficácia da obra. Nas primeiras imagens do filme, um homem desconhecido, que não volta a aparecer em outras cenas, aparece em grande plano. Este personagem olha para a

---

<sup>17</sup> O primeiro processo movido pela utilização da fotografia de Che Guevara teria sido contra a marca de vodka *Smirnoff*. A justificativa apresentada era ideológica, de que o revolucionário não deveria estar associado à venda de um produto, sobretudo uma bebida alcoólica.

<sup>18</sup> Esse assunto retratado em *Fresa y chocolate* (1993), último filme do cineasta do regime cubano Tomás Gutiérrez Alea, visto como um ato rebelde de crítica ao autoritarismo do regime de Fidel Castro.

câmera e canta uma música em árabe, sem que haja uma legenda em inglês a traduzir sua fala. A cena tem duração de aproximadamente um minuto até ser substituída por outro grande plano que enquadra a boca de outro personagem. O plano ganha mais distância e então surge o cano de uma arma com o qual o personagem simula sexo oral. Uma cena exterior interrompe a primeira ação momentaneamente, apresentando mais um personagem a andar de skate por uma rua. Quando volta para o personagem anterior, que simula sexo com o cano da arma, aos poucos, a câmera mostra o ambiente. Quando o plano se abre, surge então a imagem de Che Guevara em um grande poster a ocupar a parede atrás do personagem central da ação (figura 34). Este personagem, basicamente estará sozinho e sua performance consiste numa cena de masturbação, porém seu órgão sexual está quase sempre censurado pela tarja informativa (figura 35).



*Figura 34*



*Figura 35*

Outra situação apresentada pela montagem paralela mostra a protagonista, Grudrun, e seu namorado fazendo sexo em um quarto. O mesmo recurso de censura aparece em alguns enquadramentos (figura 36). No entanto, em outros planos, como aquele em que o ator coloca um preservativo, é possível observar que os atores fazem sexo real. A apresentação dessa personagem, a líder do grupo terrorista, demonstra uma figura extremamente caricata pela forma como ela aborda o namorado e o intima a fazer sexo em outros locais fora da cama (figura 37).



*Figura 36*



*Figura 37*

A cena de sexo é suspensa para mostrar outra situação afetada vivida por essa protagonista. A trilha sonora, antes uma canção suave e eletrônica, muda para uma canção instrumental de jazz. Grudrun vaga por uma rua, compra uma flor, em certo plano aparece escrevendo uma pixação na parede (“capitalism kill”). Em seguida encontra o namorado. Ambos param diante de uma vitrine de uma loja de armas, compram uma pistola que se torna objeto da admiração de Grudrun. Nos planos seguintes, a personagem caminha sozinha por um cemitério, senta-se num banco e passa a ler um livro (*Mr. Dalloway*, de Virgínia Wolf), que em poucos segundos é atirado numa lata de lixo. Na cena posterior, ela lê outro livro (*Die sexuelle revolution*, de Wilhelm Reich) e, após este, lo *Manifesto Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels. Esses elementos figurativos, de forma rápida, sintetizam os aspectos ideológicos dos personagens e de todo o filme, ao mesmo tempo que ironiza a própria protagonista, que desvia o olhar do manifesto para cheirar uma flor vermelha.

Essa sequência externa é então suspensa e a narrativa retorna à cena de sexo. Gudrun e o namorado saíram do quarto e passam a fazer sexo em outros cômodos do apartamento. Ela diz falas de ordem (“O quarto é o último bastião da burguesia”) e saúda as figuras dos guerrilheiros do RAF, colados na parede da sala (figura 38). Enfim, o casal sai do apartamento ainda durante a relação sexual e acaba por entrar no elevador do prédio. Em certo momento, a porta do elevador se abre e revela outro casal que, mesmo espantado, adentra o ambiente e protesta contra aquele ato. Grudrun logo se defende (figura 39 e 40).



*Figura 38*



*Figura 39*



*Figura 40*

A sequência passa então a acompanhar este segundo casal entrar em seu apartamento. Eles discutem se seria o caso de chamar a polícia, mas o homem diz para que esqueçam. Então a mulher toma uma atitude e avisa que também queria fazer sexo. O casal inicia uma relação (figura 41). Nessa parte da narrativa, há um indício da ideia de Labruce de que, embora tenha tratado a situação sexual de forma afetada e cômica, parece acreditar que algum efeito a ação dos protagonistas possa causar. Outra manifestação deste narrador universal se encontra nos textos inseridos sobre determinados planos que algumas vezes são intertítulos, créditos da produção, nome de personagens ou frases de efeito.



*Figura 41*

Na outra ação paralela, os terroristas estão em um carro, à espera do filho do banqueiro. Um diálogo rápido revela algumas informações. As mais importantes vêm de um dos personagens que teria ficado encarregado de seguir a vítima para descobrir seu trajeto. Pouco depois se revela que o filho do banqueiro e o espião começaram uma relação amorosa anterior, através de um *flashback* em que o terrorista é surpreendido seguindo o outro. Este mesmo personagem é também uma voz crítica, sendo aquele que questiona a legitimidade das ações e das causas do grupo, mas que, ao final, junto ao namorado filho do banqueiro, desertam e se tornam atores de ações anticapitalistas.

Este primeiro ato do filme termina no momento do orgasmo dos personagens que faziam sexo: o terrorista que se masturba e o casal Gudrun e namorado. Enquanto o primeiro, silencioso, é enquadrado com as figuras reais da esquerda (figura 42), o casal continua sua relação afetada (Gudrun continua a dizer falas de ordem e saudar sua revolução).



*Figura 42*

### ***Gerontophilia***

A narrativa do segundo longa metragem analisado gira em torno de Lake (Pier-Gabriel Lajoie), jovem de 18 anos, e seu amadurecimento sexual pouco comum, pois, como o título do filme logo esclarece, este personagem tem preferência por pessoas bem mais velhas. Quando consegue um trabalho num asilo, encontra um ambiente perfeito para viver tal fantasia sexual. Logo conhece Melvin (Walter Borden), um interno por quem se apaixona e vive uma história romântica. Ao longo da obra, há momentos em que Lake passa por um conflito interno antes de assumir para si e para os outros seu desejo sexual, estranho aos olhos da

sociedade. A primeira pessoa a saber é sua melhor amiga, até então namorada, Desirée (Katie Boland), que, inicialmente o repudia, mas pouco depois oferece apoio, ao considerar Lake um revolucionário. Essa personagem é construída como uma feminista relativamente caricata, mais ou menos semelhante a Gudrun, em *The raspberry reich* (2004).

De modo geral, *Gerontophilia* (2013) possui vários aspectos nos quais é possível encontrar algo do conceito *queer* na forma cinematográfica. Um destes elementos diz respeito ao gênero cinematográfico. Labruce dialoga com o movimento da revolução sexual das décadas de 1960 e 1970, ao contar a história de um romance intergeracional inspirado pelo filme *Harold and Maud* (1971), mas numa versão gay. O personagem Melvin, ou Mr. Peabody, também representa um tema pouco visto no cinema hegemônico, que é a sexualidade das pessoas idosas numa abordagem séria. Segundo Labruce, “a sexualidade dos idosos é geralmente retratada na mídia como algo grotesco ou cômico” (Fantinel, 2014, p.471). Em diversas cenas, os idosos são medicados com psicotrópicos que inibem seus desejos, de modo que burlar essa medicação surge como um ato de rebeldia. Melvin não é apenas o objeto de desejo sexual de Lake, mas também uma figura ativa sobre seus próprios desejos. É ele quem convence Lake a fazer a viagem na qual realizaria seu último desejo de atravessar o Canadá até a costa do Oceano Pacífico antes de morrer.

Na jornada de Lake, além do despertar da sexualidade, ocorre também um despertar político quanto a sua observação acerca do mau tratamento aos internos do asilo pela maior parte dos funcionários. Com excessão de uma enfermeira, que testemunha e faz vista grossa à relação que surgia entre os protagonistas, os demais funcionários são retratados como figuras desagradáveis e corruptas. Outro jovem que tem a mesma função que Lake, por exemplo, contrabandeia medicamentos para o mercado ilegal de drogas. É também este quem descobre e denuncia o casal aos superiores.

Na dimensão figurativa observada na análise fílmica, temos então a construção de uma perspectiva *queer* através da subversão das estratégias de construção do prazer visual masculino que Laura Mulvey (2005) observou nos filmes hollywoodianos. Tratando-se de um filme que não contém cenas pornográficas, o prazer visual é construído de uma forma bastante interessante e coerente com reflexões de Labruce sobre subversão na primeira cena conjunta do casal, que ocorre por volta do minuto 11.

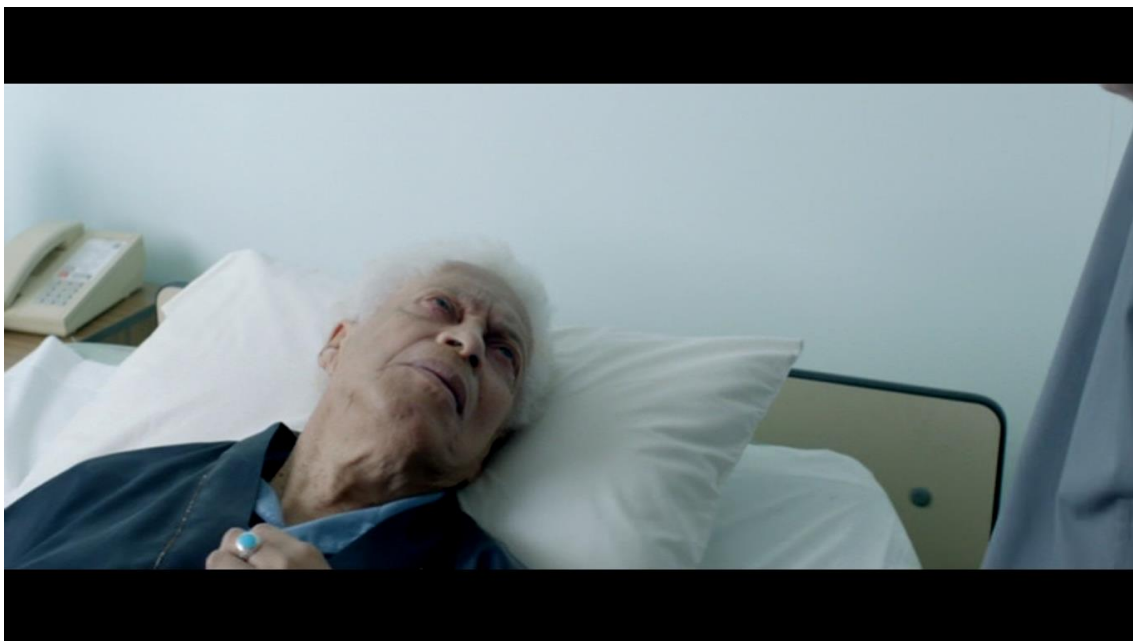
Os movimentos de câmera, os enquadramentos, o tempo, a trilha sonora, o plano e contraplano utilizados estrategicamente, apresentam esse desejo de Lake na forma de um prazer visual cinematográfico. O corpo de Melvin é filmado de forma central. A decupagem, por sua vez, constrói o desejo de Lake. É o que vemos no primeiro encontro entre os personagens:



*Figura 43*

Lake inicia os preparativos para sua tarefa de dar banho em Melvin, que aparenta estar sob efeito de medicamentos. O ponto de vista da câmera acompanha Lake enquanto este fecha as cortinas e parece ligeiramente ansioso com a perspectiva de um contato com o objeto de seu desejo.

Melvin: Quem é você?



*Figura 44*

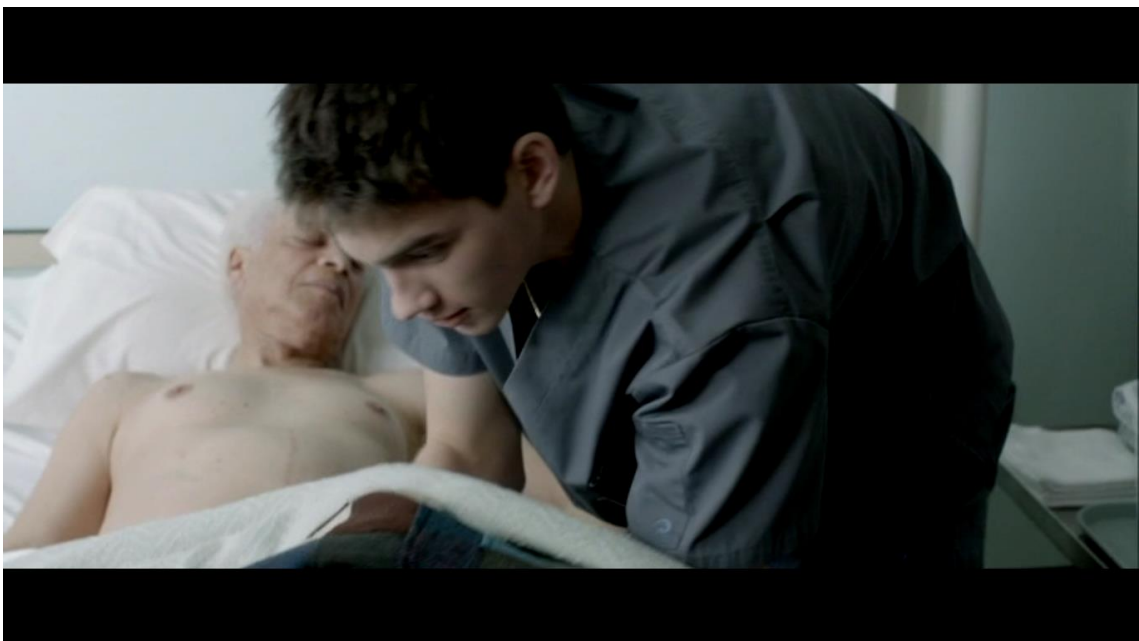
Lake: Eu sou Lake. Me perguntaram se eu podia... te ajudar a se limpar.

Lake prossegue com os preparativos para o banho. Melvin o observa rapidamente (figuras 43 a 45) com uma expressão de curiosidade que se desfaz rapidamente para que não fosse percebido. Esse fragmento da cena demonstra que Melvin, embora esteja em condição de pouca mobilidade, está a par do que se passa.



*Figura 45*

Nos planos e contraplanos que mostram Lake terminando os preparativos do banho e, em seguida, tirando as roupas de Melvin (figura 46), seu rosto apresenta algumas expressões de ansiedade. Sendo uma cena pouco verbal, a centralidade está nas ações e expressões dos personagens.



*Figura 46*



*Figura 47*

A ação de Lake é interrompida quando um plano revela outro personagem espiando pela fresta na cortina. Aqui há uma citação direta à escopofilia, que consiste no prazer de observar uma cena (erótica). Ao notar o intruso, Lake o olha com uma expressão ambígua (figuras 47 a 49) (pode ser reprovação, mas também de cumplicidade - em outra cena, há uma insinuação de sexo entre Lake e este personagem). Em seguida, fecha a cortina.



*Figura 48*



*Figura 49*



*Figura 50*



*Figura 51*

Lake dirige-se novamente a Melvin. Os planos o acompanham a passar a esponja pelo corpo do outro (figura 50 a ). Neste momento, o plano e o contraplano deixam de apresentar a troca de olhares entre os personagens e passam para uma perspectiva universal que dará enfoque reforçado pela câmera lenta e trilha sonora ao contato entre os corpos. O corpo de Melvin é um objeto passivo do toque de Lake. Na alteridade dos planos, há um jogo que demonstra o toque e as expressões de prazer no rosto de Lake. Enquanto na cena anterior a escopofilia é mencionada e vetada, um ponto de vista universal apresenta a cena de carga erótica ao espectador.



*Figura 52*



*Figura 53 plano*



*Figura 54 contra-plano. Neste fragmento, é possível observar a substituição do ponto de vista de Lake para o do narrador universal que irá apresentar, então, sua ideia de gerontofilia.*

No plano anterior, há objeto de desejo. Neste plano há a expressão de desejo do personagem ativo. A objetificação do corpo de Melvin é trabalhada pela decupagem nos grandes planos luminosos (figura 55 a 57).



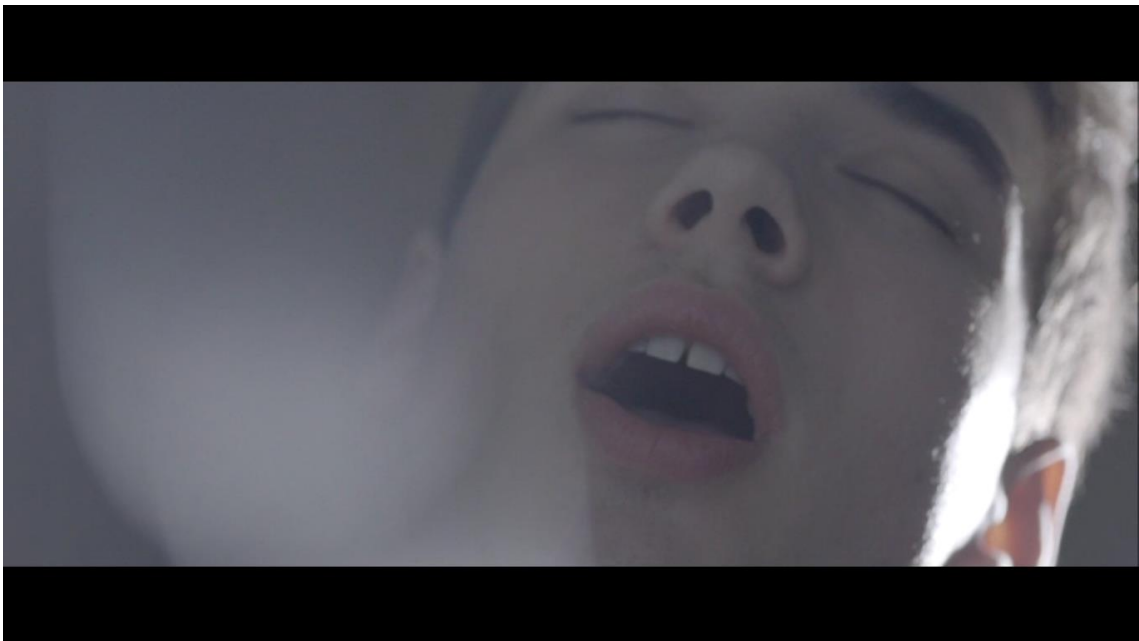
*Figura 55*



*Figura 56*



*Figura 57*



*Figura 58*

No final da sequência, há uma ideia de climax a simular um orgasmo (figura 58). Nesta cena, a ação sexualizada, diferente de outros filmes de Labruce nos quais os planos de sexo explícito dão enfoque aos órgãos genitais dos atores, leva à erotização que ocorre pela construção de um prazer visual mais elaborado.

Ao observarmos como essa ideia de prazer é construída pelo recurso cinematográfico, algumas considerações se fazem necessárias. Primeiro, há a concepção positiva de uma relação que é estranha, *queer*, de modo a destruir um ideal hegemônico nas imagens cinematográficas de sujeito heterossexual masculino e objeto passivo feminino. Dessa forma,

ao filmar um corpo idoso de forma a objetificá-lo, o filme de Labruce faz uma correlação entre erotismo e política. O recurso presente nos filmes que objetificavam o corpo feminino (Mulvey, 1985) pra satisfazer um inconsciente erótico masculino e heterossexual é ressignificado.

Contudo, a principal crítica de Bruce Labruce neste filme não é direcionada à heterossexualidade, embora tenhamos visto que haja essa potência considerando o ensaio de Mulvey (1985). O cineasta explica:

“Na minha pesquisa, percebi que muitas pessoas que estão em asilos são muito sexuais e, algumas vezes, são medicadas para que essa tendência seja inibida. Quis representar esse quadro de uma forma mais sensível e crível para o público acreditar na atração entre o velho e o jovem. Entre gays, há uma notória atenção ao corpo e à idade. Assim, foi ainda mais poderoso, em um contexto gay, mostrar que há diferentes tipos de atração sexual, nem sempre baseada na ideia do corpo perfeito e jovem. O filme vai contra a natureza do mundo gay.” (Fantiel, 2014, p. 471)

O cineasta ainda explica alguns contrastes entre os personagens que são puramente figurativos, ressaltando que, além de um romance intergeracional, há dimensões como a língua e etnicidade que revela outros aspectos da cultura canadense: Lake é branco e fala francês, Melvin é negro e fala inglês.

Nas sequências inicial e final, a tese de Labruce é sintetizada ao compararmos as extremidades do percurso de autodescoberta de Lake. Essas sequências demonstram o desejo sexual de Lake pelos idosos e a forma com este reage nos diferentes momentos da narrativa.

A cena inicial ocorre na rua, durante o dia:



*Figura 59*

Enquanto os créditos da produção são apresentados em tela preta, Desiree cita o nome de diversas mulheres famosas (figura 59). O primeiro plano no qual os personagens são vistos mostra que a cena retrata um beijo entre o casal.

Desireè: Wynona Ryder!... Elas são verdadeiras revolucionárias... Merda!

Lake: Wynona Ryder?

Desireè: O roubo sempre é revolucionário.

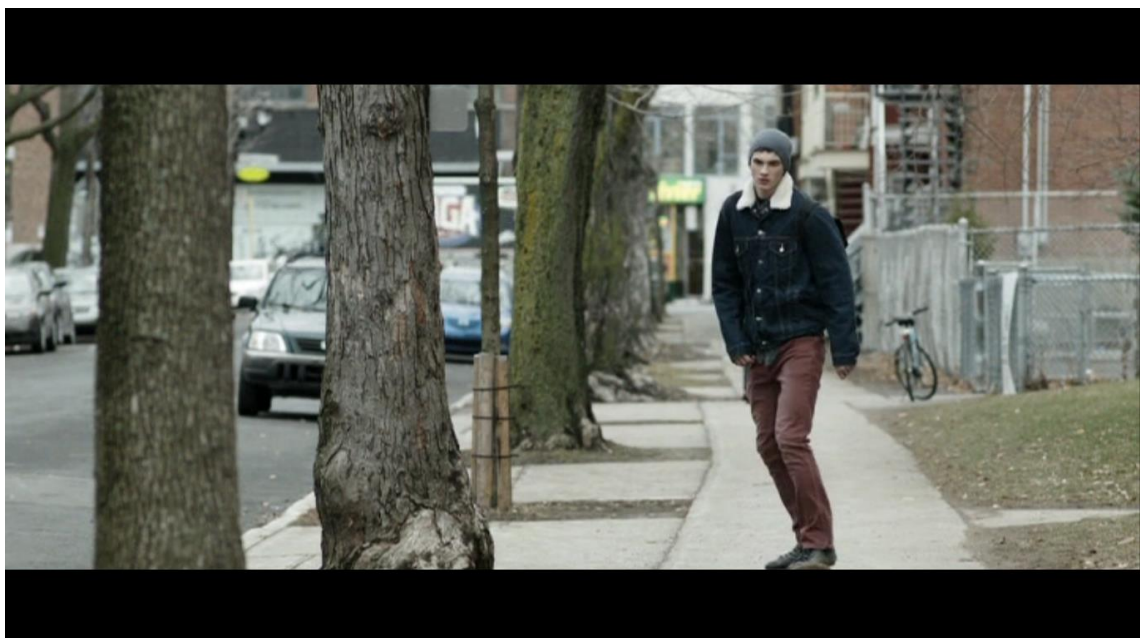
Lake: É melhor eu ir. Tenho que preparar o jantar para Marie (mãe). Te vejo amanhã.

Desireè: Ok, tchau (se beijam rapidamente). Eu mencionei Gudrun Ensslin?

(música, título do filme em tela preta)



*Figura 60*



*Figura 61*

A imagem acompanha o percurso de Lake por uma rua, planos gerais revelam uma paisagem urbana e outonal enquanto créditos ainda são exibidos na tela (figura 60 e 61). Ao aproximar-

se de um cruzamento, Lake salta do skate e para, olha para o chão e se abaixa (figura 62). A imagem que acompanha os gestos revela um pássaro morto - cena semelhante ocorre no filme *Otto; or up with dead people* (2008).



*Figura 62*



*Figura 63*

Em seguida, a atenção de Lake se volta para a faixa de pedestre, na qual avista de longe o guarda de trânsito, um homem idoso (figura 63 a 65). Nesses planos e contraplanos, torna-se evidente o interesse de Lake por aquele personagem.



*Figura 64*



*Figura 65*

Trata-se de uma cena não verbal, então, como na cena analisada anteriormente, o enfoque centra as expressões do rosto de Lake, sempre a observar o guarda de trânsito que é objeto de seu interesse.



*Figura 66*

Os planos acompanham uma aproximação entre esses personagens (figura 66 a 69). Lake desempenha um olhar ativo ao guarda, que não o percebe de imediato, pois está ocupado em acompanhar duas crianças que atravessam a via. A percepção do olhar, e do desejo de Lake, é reforçado pelo efeito de câmera lenta que apresenta o momento em que o guarda percebe que está sendo observado.



*Figura 67*



*Figura 68*

Há então uma construção que utiliza o plano e o contraplano: Lake observa o guarda com uma expressão de interesse. Este percebe o olhar do outro e parece ligeiramente confuso.



*Figura 69*

No plano seguinte, já sem o efeito da câmera lenta, Lake volta a aparecer sobre o skate prosseguindo seu caminho.

Na sequência final, após a jornada com Melvin, que acaba por morrer antes de chegar à costa do Pacífico, ocorre o mesmo encontro entre estes personagens. Como é convencional nos

filmes do gênero *road movie*, a cena final demonstra a transformação pessoal pela qual Lake passou, após o momento de melancolia do velório de Melvin. Enquanto no início da narrativa o personagem apresentava sentimentos conflituosos acerca de seu desejo incomum, no final apresenta-se mais pró-ativo. A cena tem início após Lake se despedir de Desiree, agora não mais sua namorada, mas melhor amiga, que o considera um revolucionário por desafiar uma convenção hegemônica de relacionamento. Ela afirma que, se fosse uma mulher, Lake faria parte de sua lista de heroínas revolucionárias.

Lake caminha devagar pelas mesmas ruas da sequência inicial. Os enquadramentos e movimentos de câmera também são semelhantes. Ele avista então o guarda de trânsito e se aproxima com firmeza e dá início a um diálogo breve (figuras 70 a 75).



*Figura 70*



*Figura 71*



*Figura 72*

Lake: Olá, eu sou Lake.

Guarda: Olá, rapaz.

Lake: Você está aqui todos os dias?

Guarda: Nos dias de semana.

Lake: Talvez eu te veja por aí.



*Figura 73*



*Figura 74*



*Figura 75*

O homem parece um tanto espantado e desconfiado, mas através do contato visual percebe, enfim, o interesse de Lake. No plano final, Lake olha diretamente para a câmera, ou seja, para o público, e sorri de forma ambígua, o que, considerando sua jornada relativamente subversiva, remete a um olhar de desafio.

## Conclusão

Considerando a teoria dos cineastas com suas implicações teóricas e empíricas nesse estudo de caso chegamos às conclusões acerca dos principais conceitos presentes na obra de Bruce LaBruce. Um problema cinematográfico descrito pelo artista é do paradigma ético, de que não se deve mostrar cenas explícitas de sexo para uma grande audiência. O *realismo*, na forma como descreve André Bazin (1991), é uma questão importante da abordagem do conceito *queer*. No caso de LaBruce, esse realismo ocorre pela estratégia de mostrar cenas explícitas de sexo radicalizando o erotismo subversivo presente em muitas das produções institucionalmente classificadas como cinema *queer*. Mas também seria simplista considerar o sexo como única estratégia realista. Ao tratarmos da invenção figurativa, a mesma ideia realista é observada na intenção de mostrar e *preservar* uma ampla iconografia socialmente marginalizada.

O posicionamento crítico do cineasta ainda apresenta alguma afinidade teórica com uma discussão tratada por Jacques Rancière (2014) sobre a arte contemporânea. Em *a imagem intolerável* (*idem*), o filósofo reflete sobre o que torna uma imagem inapta para ser mostrada ao público ao mesmo tempo em que também pensa se os artistas, eticamente, devem apresentar tais imagens. Os exemplos do ensaio vem principalmente da fotografia, em algumas exposições que apresentam imagens consideradas chocantes como, por exemplo, de vítimas das câmaras de gás dos nazistas, durante a II Guerra Mundial. De uma forma mais positiva, o *queer* nas artes se relaciona com essa noção de imagens que confrontam e, por isso, podem ser intoleráveis para certa parcela de público. No caso de LaBruce, a abordagem *queer*, de modo geral, retrata uma relativa diversidade que pode ser incômoda. E para a construção dessa possibilidade de incômodo e olhar opositivo, o sexo se torna central - daí a autodenominação de LaBruce como relutante pornógrafo, pois o sexo explícito não é o principal tema de suas obras, mas as ideias periféricas que essas imagens trazem ao serem mostradas da maneira como o artista apresenta. Como observado na bibliografia de acadêmicos, erótico e pornográfico são classificações comerciais, uma vez que no chamado *cinema de arte* é recorrente a utilização de cenas explícitas de sexo. A diferença entre um tipo de produção e outra seria, portanto, não apenas mercadológica, mas também de cunho moral. A cineasta Erika Lust, ao aproximar-se da produção acadêmica feminista, considera os filmes pornográficos como discursos sobre sexo. E, na concepção da cineasta, parceira de LaBruce na produção de *Refugee's Welcome* (2017), a indústria cinematográfica tem um domínio desse discurso que apresenta ao público valores essencialmente machistas. É por esse motivo que Lust defende outras abordagens da pornografia de modo que suas produções se empenham em mostrar um ideal de beleza do sexo. LaBruce compartilha uma ideia semelhante ao se interessar pela possibilidade de fazer política contra-hegemônica através da representação do sexo - mesma questão de Michel Foucault ao refletir sobre o corpo como ponto de partida e ponto final das utopias.

Contudo, Labruce está interessado em um confronto direto que não poupa lado nenhum, seja o das ideologias de direita, seja o das esquerdas, com as quais se identifica. Para o cineasta, o sexo explícito, ou não, sempre é utilizado como uma forma de crítica social construída por meio de um prazer visual possível na gramática do dispositivo cinematográfico (Mulvey, 1985). Com isso, os filmes e os fenômenos subsequentes acabam por especular acerca dos limites das *imagens intoleráveis*. No caso *queer, parcialmente intolerável*, porque um determinado público deseja ver tais imagens enquanto outro não. Diante de tais possibilidades de leitura, é possível a especulação de novas hipóteses de espectadorialidade. Os recursos cinematográficos observados na análise fílmica, com foco na invenção figurativa, demonstraram estratégias bastante semelhantes de construção do prazer visual, sejam nas obras que contêm cenas explícitas ou não. Algumas diferenças foram detectadas, especialmente nas duas produções que não contêm imagens explícitas de sexo. Em *Défense de Fumer* (2014) e *Gerontophilia* (2013), a construção do prazer visual torna-se muito mais elaborada ao exigir mais aproximações, distanciamentos e ênfases dos planos na construção de um significado erótico análogo aos ideais políticos. Também há uma grande diferença nas estratégias pornográficas de *The raspberry reich* (2004) e *Refugee's Welcome* (2017). No primeiro caso, os planos explícitos dão ênfase à atividade genital dos atores numa planificação típica dos filmes pornográficos da indústria, embora também tenham as tarjas que escondem parte da ação ao mesmo tempo em que informam sobre a ideologia política diretamente ligada ao filme e ao pensamento do próprio cineasta. Já no segundo caso, de um curta-metragem produzido por uma produtora de filmes pornográficos, a cena de sexo dura apenas um quarto de todo o filme. Ou seja, para chegar ao clímax da narrativa, o filme constrói toda uma história romântica para justificar de maneira coerente a passagem sexual e ligar todos os pontos à questão política dos refugiados. Essas características do filme têm coerência tanto com a visão de Erika Lust, a produtora, quanto de Labruce ao unir erotismo, política e cinema.

Com o exposto até o momento, torna-se notável que as grandes teorias, sobretudo aquelas inspiradas pela semiótica e análise textual, ainda oferecem ferramentas de investigação úteis para a compreender o conceito *queer* - um termo que, no cinema, pode se manifestar nas estratégias narrativas, nos recursos cinematográficos formais em função de uma reivindicação política que pode ser intencional, pensada pelos artistas ou também observada por uma leitura analítica. Em todas essas hipóteses, a teoria dos cineastas, sendo uma abordagem aberta à incorporação de diferentes metodologias, é eficaz. Não foi difícil possibilitar o diálogo do estudo de Jacques Aumont (2004) com os textos fundamentais dos estudos *queer* uma vez que toda a bibliografia tem em comum a vertente analítica. Ao concluirmos nossa investigação, partindo de fontes de pesquisa de naturezas diferentes, no caso escrita e filmada, também atentamos para a consideração de David Bordwell (2006), que percebeu na corrente de *estudos gays e lésbicos* formas de investigação que buscam o equilíbrio entre as dimensões teóricas e empíricas. Embora Bruce Labruce venha a se posicionar contra a forma de produção acadêmica, mesmo após concluir estudos em cinema, suas reflexões são

coerentes com os estudos *queer*. Dessa forma, além de um *relutante pornógrafo*, Labruce seria também um *relutante teórico*. O cinema é então entendido por esse artista como uma parte de um conjunto de expressões que ultrapassam os próprios filmes. Observada a possibilidade de especulação teórica (Aumont, 2008), as obras são textos de especulações teóricas acerca da desconstrução e reconstrução. A própria ideia essencialmente *queer* de desnaturalização e crítica radical da sociedade tem no cinema uma arte potencialmente vanguardista, capaz de articular conceitos de forma visual.

Ainda resta lembrar que *queer*, na forma como é utilizado desde os movimentos de visibilidade das diversidades, é um conceito datado no contexto das sociedades ocidentais. Anteriormente, o homoerotismo, a sensibilidade *camp* eram características mais latentes de expressões artísticas. Com a imagem em movimento e a articulação mais objetiva da linguagem cinematográfica, os signos subversivos do *queer* parecem mais diretos, ao mesmo tempo em que podem ser construídos e lidos em dimensões muito sutis, extrafílmicas. Contudo, é uma tendência não restrita à reivindicação *queer*, mas de outros sujeitos subalternizados, a outras discussões dentro de um contexto multipolar da produção de conhecimento que reivindica outras formas de existência. Ironicamente ou não, a obra de Jacques Aumont (2004) compartilha uma ideia potencialmente contra-hegemônica da produção de conhecimento sobre cinema, considerando novas fontes e novos atores do conhecimento, os cineastas. Nesse sentido, o tipo de pesquisa proposta pela teoria dos cineastas é propícia para construir conhecimentos dentro da perspectiva *queer*, considerando que, em muitas das pesquisas utilizadas na bibliografia deste trabalho, é recorrente a persistência em moldes teóricos muito teóricos e pouco empíricos.

De forma objetiva, verificamos as hipóteses levantadas por essa investigação:

*O que convencionou-se a categorizar como cinema queer não condiz totalmente com os pressupostos da teoria queer, por isso o engajamento de Bruce Labruce num cinema mais radical possível.*

Uma vez que Labruce se caracteriza como artista e militante *queer*, não como teórico, a questão da reflexão surge de maneira menos sistematizada e secundária, embora o cineasta utilize e analise alguns conceitos acadêmicos para explicar sua obra: o *camp* e a Teoria Crítica de Frankfurt são diretamente citados. A radicalidade presente nos filmes tem alguma coerência com o pensamento de estudiosos e estudiosas do campo *queer*, que observam noções teóricas cristalizadas que acabam por manter diversas desigualdades, mas também com a concepção de vanguarda. Nesse sentido, também é possível voltar ao questionamento do capítulo I, se os estudos *queer* não estariam seguindo o caminho de tornar-se *grande teoria* à medida em que tentam explicar diversos fenômenos e aspectos gerais da sociedade. O próprio termo *cinema queer*, como visto em uma referência fundamental desta dissertação (Carvalho, 2016), tornou-se institucionalizado, embora isso não seja algo necessariamente ruim, pois dá visibilidade para cineastas do contexto underground. Dessa forma, esta hipótese

é parcialmente confirmada. A onda do *novo cinema queer* foi um momento em que alguns cineastas foram aclamados e reconhecidos pelo sistema hegemônico norte-americano. Mesmo assim, um cineasta como Labruce demonstra que é possível ir mais fundo no que pode significar cinema *queer*.

*Os questionamentos propostos pela teoria queer são mais comuns em produções marginais e de baixo orçamento, que encontram terreno fértil para soluções mais contra-hegemônicas.*

Na resposta dessa hipótese, apelamos a *Gerontophilia* (2013), filme de Bruce Labruce com o maior orçamento e que não recorre a cenas pornográficas. A exposição de uma expressão da sexualidade que é considerada tabu já configura um elemento *queer* potente, além da possibilidade reconhecida pelo cineasta de chegar a uma maior quantidade de público, sobretudo o tipo de espectador que não está disposto a se deparar com *imagens intoleráveis*. Dessa forma, entrar no sistema hegemônico, pelo menos para este caso, foi algo desejável pelo artista que também teria sido criticado por isso. Dessa forma, acreditamos ser possível uma crítica queer radical em qualquer contexto.

*A abordagem da teorias dos cineastas contribui para compreensão de como os pressupostos da teoria queer se manifestam nos filmes.*

Não restam muitas dúvidas de que a teoria dos cineastas tem potencial para diversas investigações inovadoras e coerentes com os valores dos estudos queer que tenham o cinema como objeto, considerando que, em boa parte da bibliografia analisada, o apelo às teorias de influência continental e do culturalismo é frequente. Com a teoria dos cineastas, é possível trazer para a investigação uma voz que em outros tipos de estudo é mais parafraseada do que participante ativa da construção do conhecimento. Dessa forma, consideramos a hipótese confirmada.

*O conceito de cinema queer contribui para a compreensão de um cinema engajado em questões políticas contemporâneas.*

Estudar como o *queer* surge no cinema é considerar uma visão política na arte que parece ainda não ter mostrado todo o seu potencial. Bruce Labruce, ao afirmar a importância de preservar, através dos filmes, uma iconografia *queer* que, em sua visão, corre o risco de ser extinta pelo sistema neoliberal, pensa na noção baziniana de preservação do real pela imagem. Dessa forma, esses filmes podem ser o início de um diálogo sobre algo que faz parte do mundo real e ser também uma forma de entretenimento. Um entretenimento que também é político e tem diversas estratégias de eficácia, até mesmo a provocação de um olhar opositivo. A própria participação de Bruce Labruce no movimento *queer* do fim da década de

1980 e início de 1990, tinha como objetivo chamar a atenção da homofobia dentro de um contexto underground, ou seja, sua crítica não poupa ninguém. Em nossa intenção de colocar em diálogo o pensamento do cineasta com as teorias, a posição autocrítica do cineasta informa, na forma como Jesus Martín-Barbero (1985) sugere, dos valores que o ideal hegemônico compartilha com as margens. Nesse sentido, consideramos a hipótese confirmada.

Bruce LaBruce é *queer* por se posicionar na ideia de antiassimiliação. Contudo, é notável a importância estratégica dos espaços hegemônicos, no caso, os festivais de cinema, para a circulação das obras. É a problemática que Jacques Rancière (2014) trata, do paradoxo das imagens que participam do mesmo regime que criticam. Background artístico, histórico, teórico. Sensibilidade *queer*. Olhar *queer*, crítica e confronto com o espectador. Espaço para a leitura opositora. Reforço de um posicionamento *queer* analítico e crítico que a arte a teoria tem em comum. A autorcrítica, no campo teórico presente nas abordagens culturalistas. A possibilidade de reinvenção conforme os problemas do mundo real se apresentam. São questões que estão longe de se esgotar neste trabalho. Pelo contrário, trata-se de uma pesquisa introdutória abrindo espaço para, entre outras possibilidades, investigar o *queer* nos aspectos da narrativa cinematográfica, da planificação própria do cinema e como leitura analítica.

## Referências Bibliográficas

- Aaron, M. (2004). *New Queer Cinema: a critical reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Allen, R., Smith, M. (2005). Teoria do cinema e filosofia. In: Ramos, F. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*, v. 1: Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac, 71-112
- \_\_\_\_\_ (2004). *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus.
- \_\_\_\_\_ (2008, jan.-jun.). Pode um filme ser um ato de teoria?. *Educação & Realidade*, 33 (1), 21-34.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (2002). *A estética do filme*. Campinas: Papirus.
- Aumont, J., Marie, M. (2006). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus.
- Bazin, A. (1991). *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense.
- Bordwell, D. (2005). Os estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: Ramos, F. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*, v. 1: Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac, 25-70.
- Butler, J. (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Cabello, J. (2013, 4 dez.). Bruce La Bruce. In: *Cinedivergente*. Disponível em <http://cinedivergente.com/entrevistas/entrevista-bruce-la-bruce> . Acesso em 18 set. 2017.
- Carvalho, A. T. C. de (2016). *Gênero e representatividade: Brasil e Portugal na rota do cinema queer* (Dissertação de mestrado). Faculdade de Artes e Letras, Universidade da Beira Interior, Covilhã.
- Eco, U. (1999). How to recognize a pom. In: Adair, Gilbert (Org.). *Movies*. Londres: Penguin Books.
- Fantinel, D. (2014, mai.-ago.). “Sou um dos poucos diretores que realizam filmes pornô e filmes mainstream” - entrevista com o cineasta canadense Bruce LaBruce. *Contemporânea | Comunicação e Cultura*, 12 (2), 465-472.
- Foucault, M. (1985). *História da sexualidade V. 1 - a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal.
- \_\_\_\_\_. (2015). O corpo utópico. *Territórios da filosofia*. Disponível em <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/06/15/o-corpo-utopico-michel-foucault/> . Acesso em 15 set. 2017.
- Gomes Filho, A. S. (2016). Estudos transviados: algumas reflexões. *Interfaces*, 3 (11), 20-25.
- Guimarães, V., Veras, P. (2016). Invenção figurativa e pensamento filmico. In: Penafria, M., Baggio, E. T., Graça, A. R., Araujo, D. C.(Eds.). *Proposta para uma a teoria do cinema - teoria dos cineastas vol. 2*. Covilhã: LabCom.IFP, 15-37.
- Hall, S. (2003). Codificação/decodificação. In: *Da diáspora*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 387-404.

Hooks, B. (2017). O olhar opositivo - a espectadora negra, por Bell Hooks. Fora de quadro. Disponível em <https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/> . Acesso em 1 set. 2017.

LaBruce, B. (1997). *The reluctant pornographer*. Toronto: Gutter Press.

\_\_\_\_\_. (2016). *Porn diaries ou how to succeed in hardcore without really trying*. Herzogenrath: Moustache.

Louro, G. L. (2008, jan.-jun.). Cinema e sexualidade. *Educação & Realidade*, 33 (1), 81-98.

\_\_\_\_\_. (2015, 24 nov.). Educação, feminismos e perspectiva [Arquivo em vídeo]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pOoqC5Ew4VM>. Acesso em 27 set. 2017.

Lust, E. (2014, 3 dez.). It's time for porn to change [Arquivo em vídeo]. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=Z9LaQtfpP\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=Z9LaQtfpP_8) . Acesso em 15 ago. 2017.

Machado, S. S. (2017, jan.-mar). Quando todas as cores dos cinemas são o azul, a cor mais fria: uma análise sobre produções audiovisuais e gênero. *Observatório*, 3 (1), 105-130.

Martín-Barbero, J. (1997). *Dos meios à mediação - comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Montoro, T. (2013). Estudos da recepção do audiovisual na interface com estudos de gênero e crítica feminista. In: Bamba, M. (Org.). *A recepção cinematográfica - teoria e estudos de caso*. Salvador: EDUFBA, 69-85.

Mulvey, L. (1983). Prazer visual e cinema narrativo. In: Xavier, I. (Org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 437-453.

\_\_\_\_\_. (2005). Reflexões sobre 'Prazer Visual e Cinema Narrativo' inspiradas por *Duelo ao Sol*, de King Vidor (1946). In: Ramos, F. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*, v. 1: Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac, 381-392.

Miskolci, R. (2009). A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, 11 (21), 150-182.

Nazario, L. (2007, jul-dez). O outro cinema. *Aletria*, 16, 94-109.

Paiva, C. C. (2007). Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade. *Bagoas*, 1 (1), 1-16.

Penafria, M., Baggio, E. T., Graça, A. R., Araujo, D. C.(Eds.) (2016). *Ver, ouvir e ler os cineastas - teorias dos cineastas vol. 1*. Covilhã: Labcom.IFP.

Peres, W. S., Pocahy, F. A., Carneiro, N. S., Teixeira-Filho, F. S. (2014). Transconversão queer: sussurros e gemidos lusófonos Quatro cadelas mirando a(s) psicologia(s). *Periódicus*, 1 (1), 1-48.

Pinto, R. (2011, jul.-dez.). Representações homoeróticas masculinas na cultura material romana e as exposições dos museus : o caso da Warren Cup. *Métis: História & Cultura*, 10 (20), 111-132.

Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

Ribeiro, C. E., Balieiro, F. F. (2016). Branco Sai, Preto Fica: perspectiva subalterna no cinema contemporâneo. *Orson - Revista dos Cursos de Cinema do Cearte/UFPEL*, 1, 28-43.

Rich, B. R. (2015). New Queer Cinema - Versão da diretora. In: Murari, L., Nagime, M. *New Queer Cinema: cinema, sexualidade, política*. São Paulo: Caixa Cultural, 18-29.

- Salih, S. (2012). *Judith Butler e a Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Sarmet, E. & Baltar, M. (2016). Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo. *Texturas*, 18 (38), 50-66.
- Sedgwick, E. K. (2007, jan.-jun.). A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, 28, 19-54.
- Sontag, S. (2004). *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica.
- Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Stam, R., Shohat, E. (2005). Teoria do cinema e espectralidade na era dos "pós". In Ramos, F. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*, v. 1: Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac, 393-424.
- Vanoye, F., Goliot-Lété, A. (2011). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus.

## Filmografia

### **Tomás Gutiérrez Alea & Juan Carlos Tabío**

1993: Fresa y chocolate

### **Xavier Dolan**

2009: J'ai tué ma mère  
2012: Laurence anyways  
2016: Juste la fin du monde

### **Rainer Werner Fassbinder**

1982: Querelle

### **Alain Guiraudie**

2013: L'inconnu du lac

### **Alfred Hitchcock**

1940: Rebecca  
1948: Rope  
1960: Psycho

### **Derek Jarman**

1976: Sebastiane (co-realizado com Paul Humfress)  
1986: Caravaggio

**Abdelatiff Kechiche**

2013: La vie d'Adele

**Bruce LaBruce**

1991: No skin off my ass  
1993: Super 8 ½  
1996: Hustler white (co-realizado com Rick Castro)  
1999: Skin gang  
2004: The raspberry reich  
2008: Otto; or up with dead people  
2010: L.A. zombie  
2013: Gerontophilia  
2014: Défense de fumeur  
2017: The misandrists  
2017: Refugee's welcome

**Erika Lust**

2013-2016: Xconfessions

**Sergei Parajanov**

1969: Sayat nova

**Pier Paolo Pasolini**

1968: Teorema

**Sydney Pollack**

1982: Tootsie

**Adirley Queirós**

2014: Branco sai, preto fica

**Frank Ripplloh**

1980: Taxi zum klo

**João Pedro Rodrigues**

2000: O fantasma

**Jim Sharman**

1975: The rock horror picture show

**Gus Van Sant**

1991: My own private Idaho

1997: Good will hunting

2002: Gerry

2003: Elephant

2008: Milk

2011: Restless

**Andy Warhol & Chuck Wein**

1965: My hustler

**John Waters**

1972: Pink flamingos

**Billy Wilder**

1959: Some like it hot