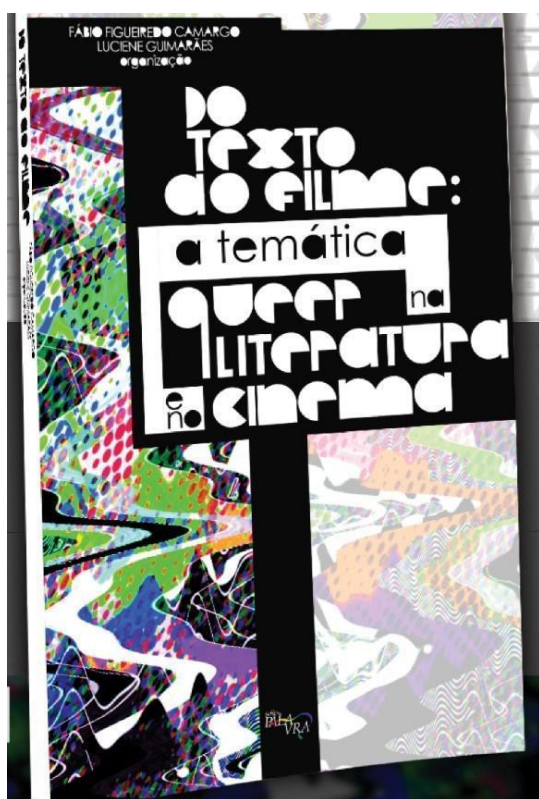


Sobre Fábio Figueiredo Camargo e Luciene Guimarães (orgs.). *Do texto ao filme: a temática queer na literatura e no cinema*. Uberlândia-MG: O Sexo da Palavra, 2021, 256 pp, ISBN: 978-65-88010-13-6.

Por Renato Trevizano dos Santos*



A coletânea *Do texto ao filme: a temática queer na literatura e no cinema* (2021, org. Fábio Figueiredo Camargo e Luciene Guimarães) reúne dez ensaios de diversos pesquisadores em torno das transmigrações entre textos literários e cinematográficos. Os textos são ordenados a partir da data de lançamento dos filmes escolhidos como ponto de partida para as análises, traçando uma linha histórica, ainda que a organização não tenha um impulso totalizante ou definitivo em torno da história das adaptações –trata-se, antes, de um destacamento de

pontos de interesse ao longo de décadas de relações frutíferas entre a literatura e o cinema queer. Nesta resenha, apoiamo-nos em artigos que contribuem para a discussão em torno de um certo “anti-cânone” queer, que procuramos inserir nas análises dos textos escolhidos.

O primeiro texto, dos organizadores, é uma introdução em duas partes: na primeira, os autores convocam conceitos como “intermedialidade” (12), de Lars Elleström, para embasar a reflexão sobre as semelhanças e diferenças entre as mídias. O cinema é entendido, dessa perspectiva, como uma arte

essencialmente intermediária. A teorização em adaptações e intermedialidade se aprofunda com o recurso a Roman Jakobson, criador da tradução intersemiótica, corrente crítica iniciada em 1969 e desenvolvida no Brasil nos anos 1980 por Julio Plaza, como apontam Camargo e Guimarães (15), corrente atenta às semelhanças e à fidelidade ao espírito ou essência do original. Posteriormente, o parâmetro da fidelidade é questionado por teóricos como Brian McFarlane. Outros conceitos desestabilizam a ideia de fidelidade: a “transtextualidade” (16), de Gérard Genette, a noção de intertextualidade, por Julia Kristeva, e, de Irina Rajewsky, a intermedialidade (16). A teoria da adaptação é outra corrente relevante, com Robert Stam e Linda Hutcheon.

A segunda parte da introdução aborda a representação da personagem queer no cinema. Segundo os autores, haveria uma representação “negativa” (19) ao longo da história, com caricaturas, estereótipos e ridicularização das identidades LGBTQIA+, havendo respaldo histórico na legislação estadunidense, dado o Código Hays (1930–1968), que proibia oficialmente qualquer representação sexual ou erótica nos filmes, que dirá homossexual ou homoerótica.¹ A representação acena para possibilidades positivas nos anos

¹ Havia algumas figuras recorrentes no cinema do período, como a lésbica masculinizada e vilanesca do film noir dos anos 1940 e 1950; ou os “sissy boys”, homens gays afeminados, maquiados e espalhafatosos, para provocar o riso do público (19); havia ainda a patologização das personagens queer, tratadas como perturbadas ou criminosas, e até sua “monstrização” (31), em alguns filmes de Alfred Hitchcock, por exemplo, mas não apenas. Como bem recorda Eryl Vieira Jr. em seus cursos “Câmeras-corpo, visualidades hápticas e ressonâncias carnis: uma introdução às teorias sensoriais do cinema” (Universidade Federal Fluminense – UFF, 2020) ou “Corpo, sensorialidades e espectadorialidades nos meios audiovisuais” (Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, 2021), personagens queer “monstrificadas” são presentes não apenas no cinema sob o Código Hays – sejam filmes como *A Ilha das Almas* (*The Island of Lost Souls*, Erle C. Kenton, 1932) ou os filmes de monstros dos anos 1930, sejam os thrillers de mulheres perturbadas dos anos 1940–1960, ou os *noir* do mesmo período –, mas também depois, como em *A Hora do Pesadelo 2: A vingança de Freddy* (*A Nightmare on Elm Street Part 2: Freddy's Revenge*, Jack Sholder, 1985). De minha parte, diria que, dessa época até os dias atuais, a queerização do horror só tem se aprofundado, desde o underground, como os filmes de Paul Morrissey produzidos por Andy Warhol nos anos 1970 – *Flesh for Frankenstein* (1973) e *Blood for Dracula* (1974) – ao mainstream, com séries como *American Horror Story*

1970, com os movimentos libertários e a tentativa de revolução sexual. A euforia do período logo se frustrou, entretanto, na década seguinte, com a eclosão da epidemia de HIV/AIDS, que dizimou parte significativa da comunidade LGBTQIA+ entre os anos 1980 e 1990. O período redundou em retrocesso, invisibilização e sub-representação, quando não na espetacularização por parte da mídia sensacionalista, mas que não demorou a ser respondida pela comunidade queer, com obras pungentes, transgressoras e questionadoras em diversas frentes.

Em 1992, Rich (2013) cunhou o termo New Queer Cinema (NQC) para referir-se a uma tendência da produção cinematográfica queer a circular nos festivais do ano anterior. Tais filmes se reúnem em torno do espírito de transformação, afirmação da diferença e negação do assimilacionismo. Nesse sentido, cabe questionar o que seria “negativo” na representação pregressa das identidades queer no cinema. Camargo e Guimarães (19-20) recorrem a Antonio Moreno como referência sobre a representação “negativa” do personagem homossexual no cinema brasileiro, o que já foi devidamente refutado, por exemplo, por Chico Lacerda, como uma postura assimilacionista, que subentende uma forma “correta” ou “positiva” de ser queer. Ainda assim, a importância histórica do estudo precursor de Moreno é reconhecida na trajetória de crescente visibilização e problematização dos corpos dissidentes nas obras e pesquisas brasileiras (Nagime, 2016: 65-66). A gradual recepção internacional do queer no *mainstream* é perceptível, com produções premiadas em grandes eventos, como o Festival de Cannes e o Oscar, chegando aos serviços de *streaming* da atualidade, que ofertam com reconhecido apelo publicitário a categoria LGBTQ+ em suas plataformas. Os artigos seguintes do

(2011–), passando pelo alternativo – séries como *Dragula* (2016–) ou alguns filmes de Bruce LaBruce, como *Otto; or up with dead people* (2008), *L.A. Zombie* (2010) e *Diablo in Madrid* (2017), nos limites entre a indústria pornográfica gay e o pós-pornô queer. Para mais referências, ver Benschhoff (1997) e Souza (2015).

livro vão abordar, justamente, essa passagem do *underground* ao *mainstream* vivenciada pelas obras queer, traçando um amplo panorama da produção literária e cinematográfica ao longo das décadas, no que seria um aceno ao problema da invenção de uma “tradição queer” no cinema e na literatura, como sugerimos.

O segundo texto da coletânea² nos ajuda a dirimir a possível incompreensão a respeito do assimilacionismo, que comentamos anteriormente, ao retomar as origens da teoria queer, com Butler nos EUA e Bourcier na França (desde um ponto de vista estritamente euro-norte-centrado, claro, desconsiderando Anzaldúa, por exemplo), que partem da resignificação de um termo a princípio pejorativo, *queer*, traduzido como estranho, anormal, monstruoso, ou ainda pederasta, apático, *gouine* (25), conforme Bourcier. Introduzindo o NQC desde a perspectiva de uma representação não politicamente correta da homossexualidade, portanto, diferente do culto da imagem positiva/assimilada dos anos 1970, o texto abordará centralmente o filme *Veneno* (*Poison*, Todd Haynes, 1991), em diálogo com a obra literária³ e cinematográfica de Jean Genet, em especial o curta-metragem seminal *Um canto de amor* (*Un chant d'amour*, 1950)⁴. O filme oferece algumas das raras imagens homoeróticas não demonizadas à época, que, como vimos, estava às voltas com o Código Hays e outros regimes, oficiais ou não, de censura e hipocrisia moral, em todo

² “Fantasia homoerótica na tela: a herança de Jean Genet ao Novo Cinema Queer”, escrito por Julie Beaulieu (professora da Université Laval, no Canadá) e traduzido por Luciene Guimarães.

³ A autora cita o poema, escrito por Genet na prisão, ao qual acrescentaríamos outras referências do autor identificáveis no filme, como a *Nossa Senhora das Flores* (1942), ao *Diário de um ladrão* (1949) e a *Querelle* (1959), pela erotização de figuras oficiais, como policiais, guardas e marinheiros, em especial seus uniformes, como ocorre, inclusive, no curta *Fireworks*, de Anger.

⁴ O qual, por sua vez, dialoga com *O sangue de um poeta* (*Le sang d'un poète*, Jean Cocteau, 1932) e *Fireworks* (Kenneth Anger, 1946).

mundo⁵. Pode ser uma “obra-prima, se houver, da tradição cinematográfica queer” (Waugh apud Beaulieu, 2021: 43), noção problematizada algumas vezes na coletânea, como vimos, a propósito da possibilidade de existência de uma tradição ou cânone queer.

No terceiro artigo⁶, o filme *Maurice* (James Ivory, 1987) é cotejado com o romance homônimo de E.M. Forster, no qual é baseado, e também com o episódio real do julgamento de Oscar Wilde por “ofensas homossexuais” (53), quando a homossexualidade ainda era crime no Reino Unido. *Maurice* é tido como um representante transgressor do filme “*heritage*”, em geral aliado às elites brancas e heteronormativas. Nele, o protagonista, partindo do reconhecimento de seu desejo homossexual como um marcador de diferença, abre-se à alteridade em outras dimensões da vida, tanto afetivas quanto políticas. O filme esboça a possibilidade de retorno à vida campestre para o exercício da sexualidade liberada, que é o caminho de Maurice junto a Alec, ex-criado de Clive, ao final da narrativa. Esse “final feliz” (49) é justamente apontado pelo autor do romance, em nota final adicionada postumamente em 1971, como sua tentativa de aproximar coisas até então não conjugadas – homossexualidade e final feliz. Nisso, as obras se distanciam da história real de Wilde, condenado a trabalhos forçados por se relacionar com Lord Alfred Douglas, filho do Marquês de Queensberry. Sua condenação gera um efeito significativo para a produção de futuras identidades homossexuais, visando a coibi-las. O que Wilde se tornou à comunidade queer, no entanto, foi o

⁵ Isso demandava dos cineastas bastante inventividade para contornar as proibições, resultando em cenas sugestivas e sensuais como aquela de *Um canto de amor*, do canudo no buraco entre as grossas paredes das celas, que permite a troca de fumaça como o único fluido possível entre os amantes em cárcere, ecoada em *Poison* na cena do cigarro que passa de um prisioneiro a outro, seus dedos e lábios em close.

⁶ “A importância de ser Wilde: memória literária e cultural na adaptação de *Maurice*”, de José Ailson Lemos de Souza (professor da Universidade Estadual do Maranhão em Balsas – CESBA).

contrário disso – um exemplo encorajador de autoexpressão e afirmação ante a perseguição heteronormativa. O primeiro “queer” oficialmente registrado como tal, que, talvez como *Maurice* nos termos de Dyer, cumpre o papel de “introduzir homossexuais na história” (65). É, incontornavelmente, um dos pilares deste “anti-cânone” queer.

No artigo seguinte⁷, analisa-se o longa-metragem de Ang Lee, baseado no conto de Annie Proulx (1997, Scribner Books), no Brasil chamado *O Segredo de Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005). O filme aborda o relacionamento dos *cowboys* Ennis Del Mar e Jack Twist, interpretados por Heath Ledger e Jake Gyllenhaal, respectivamente. Ele “queeriza” aquele que é considerado o gênero mais antigo do cinema norte-americano, o faroeste ou *western* (Bergan apud Ribeiro, 2021: 130-131). Embora haja casos de homoerotismo em *western* clássicos, como *Os Brutos também amam* (*Shane*, George Stevens, 1953)⁸, o ato sexual nunca se concretiza neles, ao contrário de *Brokeback Mountain*, em que o comportamento apaixonado dos *cowboys* os transforma em anti-heróis ante a parcela mais conservadora do público. Não se trata de uma história sobre amor, como afirma Annie Proulx (Cox apud Ribeiro, 2021: 137), mas sobre homofobia, residindo aí a maior incompreensão de uma grande parte dos espectadores, que não aceitam o desfecho trágico da narrativa. Ela é coerente, afinal, com o tempo e local de sua diegese – o interior indefinido da América nos anos 1960, distante da agitação urbana da comunidade queer de San Francisco ou da Revolta de Stonewall, ainda sem

⁷ “A desconstrução da figura do cowboy: faroeste, economia de palavras e homoafetividade em *Brokeback Mountain*”, Márcio Rodrigo Ribeiro.

⁸ Não podemos nos esquecer de *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), clássico no tratamento da tensão erótica entre duas personagens femininas, Vienna (Joan Crawford) e Emma (Mercedes McCambridge), tampouco de *Rio Vermelho/Red River* (Howard Hawks e Arthur Rosson, 1948), que possui uma cena bastante sugestiva entre os cowboys Matt (Montgomery Clift) e Cherry (John Ireland).

dar sinais de ser afetado pelos debates e lutas por direitos civis em ascensão no mesmo período.

O texto seguinte⁹ aborda o filme *Uivo*, baseado no poema homônimo de Allen Ginsberg (2007: 134-142). O poema foi considerado imoral quando de seu lançamento, em 1956, e processado por obscenidade, o que o tornou instantaneamente famoso e um marco da geração *beat*. Seu julgamento foi um fenômeno público, em que o suposto questionamento de seu valor literário na verdade ocultava o puritanismo da sociedade estadunidense, com a velha desculpa de se defenderem as crianças de materiais pornográficos, como retoma Auad (145). O autor considera as várias dimensões da adaptação, que envolvem trabalho com reencenações típicas de dramas biográficos –como da primeira leitura pública do poema por Ginsberg, entrevistas, dramatizações do julgamento– e a animação, cujas cores intensas se destacam em meio à maior parte da fotografia, em preto-e-branco ou em tons pastéis, quase sépia. Constitui-se um filme híbrido, capaz de “transcriar” (Campos apud Auad, 2021: 149) o poema de Ginsberg e seu entorno histórico, tramando uma ponte ao presente que nos permite refletir sobre as transformações e permanências da história –ainda hoje, afinal, como bem pontua Auad (158), há quem deseje que determinadas palavras retornem às sombras dos armários. O que, é certo, não permitiremos.

Bibliografia

Benshoff, Harry (1997). *Monsters in the closet: Homosexuality and the Horror Film*. Manchester, UK: Manchester University Press, 1997.

Camargo, Fábio Figueiredo; Guimarães, Luciene (Orgs.) (2021). *Do texto ao filme: a temática queer na literatura e no cinema*. Uberlândia (MG): O sexo da palavra.

⁹ “Transcriar um poema: Uivo, de Allen Ginsberg & Howl, de Rob Epstein e Jeffrey Friedman”, de Pedro Trindade Auad.

Ginsberg, Allen (2007). "Howl". _____. *Collected poems, 1947–1997*. 1st ed. New York: HarperCollins.

_____. (2016). *A Queda da América*. Tradução de Paulo Henriques Britto. Porto Alegre: L&PM Pocket.

Nagime, Mateus (2016). *Em busca das origens de um cinema queer no Brasil*. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos [Dissertação de Mestrado].

Rich, B. Ruby (2013). *New queer cinema: the director's cut*. Durham/London: Duke University Press.

Souza, Olivia (2015). "Horror Queer: O vilão como metáfora". *Revista Continente*, 01 nov. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/179/horror-queer--o-vilao-como-metafora>>. Acesso em: 31 ago. 2021.

* Renato Trevizano dos Santos é Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA-ECA-USP), com dissertação sobre Cinema/Literatura Queer e representações do corpo de Cristo e de santos. Graduado em Audiovisual (2018) pela Universidade de São Paulo, com pesquisa sobre queerness e religiosidades em Apichatpong Weerasethakul e Tsai Ming-Liang. Curador de mostras no CINUSP entre 2016 e 2018, incluindo Mostra: Cinema Queer (2016). Facilitador de Aprendizagem na Univesp entre 2019 e 2021. Revisor de texto na Camino Education entre 2021 e 2022. E-mail: renato.trevizano.santos@usp.br.