

## Cinema gay

Desde os primórdios do cinema até o fim dos anos 80, a filmografia de temática homoerótica afirma em uníssono o destino trágico ou criminoso de suas personagens – sendo substituída por uma produção recente que, sob o impacto da Aids, conquistou um público tolerante com o estereótipo da “doçura” e da “sensibilidade” dos homossexuais e gerou a reação de cineastas como Pedro Almodóvar e Gregg Araki, que contestam o rótulo mercadológico do “cinema gay” - Luiz Nazário



O cinema sempre serviu de refúgio para os homossexuais que, sufocados pela realidade, projetaram suas fantasias sobre a tela: a cinefilia é um dos componentes fundamentais da cultura homossexual. O próprio cinema, enquanto indústria, sempre contou com grande número de produtores, realizadores, técnicos, artistas e críticos homossexuais e bissexuais. Contudo, até bem pouco tempo, o cinema apenas *sugería* a existência da homossexualidade. Alguns estudiosos apontam uma primeira sugestão em *The Gay Brothers* (1898), de Thomas Edison, onde dois homens dançam, alegremente, uma valsa. Na Suécia, o diretor Mauritz Stiller teria escandalizado o público com *Vingarne* (1916), adaptado da novela *Mikael*, de Herman Bang, que aborda a atração de um escultor por um jovem que adota como filho. Mais focado no tema, e talvez o primeiro filme a abordar de fato a questão, foi *Anders als die Anderen* (1919), de Richard Oswald, realizado com a colaboração do pioneiro da sexologia, o judeu homossexual e comunista Magnus Hirschfeld: neste filme, Conrad Veidt interpreta um violinista “diferente dos outros” que acaba se matando sob a chantagem do Parágrafo 175, da Constituição de Weimar, que penalizava os pederastas.

Na Hollywood dos anos 30, a homossexualidade começava a insinuar-se nas telas: em *Noite após noite* (*Night after night*, 1932), de Archie Mayo, Mae West, depois de uma bebedeira, acorda na cama de outra senhora, que se transforma, depois dessa noite, de uma puritana infeliz numa alegre aventureira. E no assim considerado primeiro filme *gay* americano, *Lot in Sodom* (1933), de James Sibley Watson e Melville Webber, do qual hoje só existem fragmentos, os sodomitas, envolvidos numa aura de pecado, são evocados em imagens distorcidas, marcadas pela influência da vanguarda francesa. Essas liberalidades logo serão reprimidas pelas igrejas que, zelando pela moral, conseguirão impor aos produtores o chamado Código Hayes, impedindo que a simpatia do público fosse dirigida para o lado do crime, do erro, do mal e do pecado, aí incluindo a homossexualidade. As instituições do casamento e do lar sendo sagradas, não se aceitavam relações casuais ou promíscuas como fatos correntes. Sexo ilícito ou adultério não se justificavam. Danças, alusões, gestos, brincadeiras e palavras obscenas estavam banidas, assim como a nudez de fato ou em silhueta: em 1932, Tarzan (Johnny Weissmüller) usava uma tanga de couro que deixava ver até partes das nádegas, e o maiô da Jane (Maureen O’Sullivan) permitia a observação daquele ponto crucial onde nascem os seios. Em 1939, e daí por diante, as

ligas de moral obrigaram Tarzan a esconder seu umbigo “obsceno” e Jane a cobrir-se com uma malha inteiriça. Finalmente, em 1947, no auge da repressão à nudez dos personagens, esses pulavam de galho em galho com peles de leopardo até os joelhos. Se, na Inglaterra, *A dama oculta* (*The lady vanishes*, 1938), de Alfred Hitchcock, mostrava, de maneira natural, um casal de homens dormindo juntos, sem pijama, na mesma cama, no cinema hollywoodiano o Código impedia toda e qualquer exploração de temas sexuais. Isso propiciou, contudo, o desenvolvimento de um erotismo ambíguo: a homossexualidade camufla-se de amizade estranha entre machos em *Ben Hur* (1959), de William Wyler; de companheirismo inquestionável entre duas mulheres em *Ardida como pimenta* (*Calamity Jane*, 1953), de David Butler; ou de rivalidade intensa que chega às raias da mutilação e do assassinio em *O proscrito* (*The outlaw*, 1943), de Howard Hughes e Howard Hawks, e em *Johnny Guitar* (1954), de Nicholas Ray. Mas eram exceções: nas décadas de 30, 40 e 50, raras vezes Hollywood ousou fazer de um homossexual o protagonista de um filme, como em *Chá e simpatia* (*Tea and sympathy*, 1956), de Vincente Minnelli, e nunca foi além da compaixão. Temendo a censura e o fracasso, roteiristas, produtores, diretores e atores homossexuais adotaram a heterossexualidade como seu padrão estético e moral: como em *De repente, no último verão* (*Suddenly last summer*, 1959), de Joseph Mankiewicz, ou em outros filmes baseados em Tennessee Williams, a homossexualidade vem sempre envolta numa atmosfera doentia.

O cinema europeu tampouco promoveu uma imagem saudável do homossexual, embora tenha ousado mais que o cinema americano, com a apresentação da nudez masculina integral desde os anos 70, na *Trilogia da vida*, de Pier Paolo Pasolini. Mas mesmo na obra dos homossexuais Pasolini e Luchino Visconti, ou dos heterossexuais Federico Fellini e Ingmar Bergman, os personagens que assumem o desejo pelo mesmo sexo estão invariavelmente condenados à decadência. A decadência era mesmo o tema predileto de Visconti. Em seus filmes, a ruína do ser é sempre motivada por uma atitude sensual diante da vida. O sexo era, para ele, uma força destrutiva, que abalava lentamente o senso moral e levava um caráter fraco à perdição. Nobre comunista, que dilapidou a fortuna da família produzindo arte contra a burguesia, Visconti celebrou a derrocada daquela classe em parábolas de fundo marxista, que não dispensavam a decoração suntuosa, a roupagem esplêndida, as composições pictóricas e a estrutura melodramática. Preferindo filmar em interiores, fazia seus personagens declamarem diálogos torturantes em salões repletos de flores, entre serões e banquetes intermináveis. No conjunto de sua obra, Visconti revela extrema vulnerabilidade à beleza, sobretudo à beleza selvagem do corpo masculino: como que para preservar suas aquisições culturais, Visconti manteve seu desejo sob controle, encarregando seus personagens decadentes de realizar, por procuração, aquela temida perda de *status* cultural proporcionada pela homossexualidade. As criaturas de Visconti arruinam-se por paixão, como bodes expiatórios de um desejo revestido de temor sagrado.

Diante do mal-estar causado pela homossexualidade, não é de espantar que, entre 1961 e 1976, em 32 filmes que abordaram o tema, 13 personagens homossexuais matavam-se, 18 eram mortos por seus amantes e um era castrado. Desde a revolta de Stonewall, a 28 de junho de 1969, centenas de milhares de homossexuais marcham, anualmente, em passeatas multicoloridas nas principais cidades do mundo. Contudo, a cultura homossexual realiza suas conquistas contra os mais fortes preconceitos:

quando Lamont Johnson realizava o primeiro telefilme a contar uma história de amor entre dois homens, *That certain summer* (1972), recebeu da censura a advertência de que os amantes “não deveriam jamais se tocar e seus olhos jamais se cruzar”. Fosse qual fosse a natureza do relacionamento dos personagens, sua ligação estava condenada *a priori*.

O estigma milenar não deixou de impregnar mesmo as produções que se imaginavam “quebrando tabus”. O homossexual é um travesti afetado e efeminado, em *A gaiola das loucas* (*La cage aux folles*, 1978) de Edouard Molinaro; ou *Essa estranha atração* (*Torch song trilogy*, 1988), de Paul Bogart. É assassino ou vítima de assassinato, em *Parceiros da noite* (*Cruising*, 1980), de William Friedkin; ou *Caravaggio* (idem, 1986), de Derek Jarman. É um reprimido que, incapaz de realizar seu desejo, explode em violência, em *Os pecados de todos nós* (*Reflexions in a golden eye*, 1967), de John Huston; ou *Mishima* (*Mishima: A life in four chapters*, 1985), de Paul Schrader. É um complexado que se estiola numa ciranda de ciúmes e despeitos, em *Os rapazes da banda* (*The boys in the band*, 1970), de William Friedkin, ou em *O exército inútil* (*Streamers*, 1983), de Robert Altman. É um heterossexual reprimido que rebenta em catarses, em *Perdidos na noite* (*Midnight cowboy*, 1969), de John Schlesinger; ou *Um dia muito especial* (*Una giornata particolare*, 1977), de Ettore Scola. É um neurótico enroscado em traumas de infância, em *Esquecer Veneza* (*Dimenticare Venezia*, 1979), de Franco Brusati, ou em *Coronel Redl* (1985), de István Szabó. É um autodestrutivo que mergulha numa espiral de degradação, em *O homem ferido* (*L’homme blessé*, 1983), de Patrice Chéreau, ou em *Abaixo de zero* (*Less than zero*, 1987), de Marek Kaniévski. É um masoquista, impregnado de catolicismo doentio, em *Dear boys* (1980), de Paul de Lussane, ou em *O quarto homem* (*De Vierde Man*, 1983), de Paul Verhoeven. Os clichês tornaram-se, graças às agressões generalizadas, parte integrante da psicologia e da vivência homossexuais. O círculo vicioso da arte que imita a vida e da vida que imita a arte impede uma psicologia e uma vivência “puras” da homossexualidade. O horror causado pelo “amor que não ousa dizer seu nome” é tão profundo que mesmo os heterossexuais que interpretam homossexuais no cinema são estigmatizados pelo público.

Na produção nacional, Antônio Moreno mostrou, em *A personagem homossexual no cinema brasileiro* (EDUFF), como o homossexual foi severamente ridicularizado: num levantamento de 125 filmes, aquele estudioso observou que os personagens *gays* quase sempre aparecem como “alienados”. É o *gay-clown*, destinado a fazer a platéia rir: pessoa com pouca instrução, de classe social baixa, subempregado ou marginal, que desmunheca em roupas espalhafatosas, voz de falsete, andando como manequim em passarela, apresentando um comportamento falso e traiçoeiro. Desde a comédia *Augusto Anibal quer casar* (1923), de Luiz de Barros, até as chanchadas da Atlântida dos 40 e 50, o travesti é apenas uma caracterização grotesca, assexuada. Nos anos 60, Walter Hugo Khouri usa, em filmes como *Noite vazia* (1964), o lesbianismo para excitar o público masculino. O cinema *underground* apresenta imagens mais complexas da homossexualidade, como em *A família do barulho* (1970) e *Matou a família e foi ao cinema* (1967), de Júlio Bressane, ou em *Orgia, ou O homem que deu cria* (1970), de João Silvério Trevisan; mas o cinema comercial continua a mostrargays efeminados ou delinqüentes, como em *Rainha diaba* (1974), de Antonio Carlos Fontoura. Nos anos 80, os homossexuais são vistos com mais respeito, como em *Pixote, a lei do mais fraco* (1981) e *O beijo da*

*Mulher Aranha* (1985), de Hector Babenco; *Vera* (1987), de Sérgio Toledo, e *A menina do lado* (1987), de Alberto Salvá. Nos anos 90, se filmes como *Matou a família e foi ao cinema* (1991), de Neville de Almeida, ainda desmoralizam os homossexuais, filmes como *Jenipapo* (1995), de Monique Gardenberg, os edificam.

Mesmo quando a homossexualidade é tratada abertamente, sem mistérios, e até com entusiasmo, nos filmes *underground* de Gregory Markopoulos, Andy Warhol ou Paul Morrissey; no Novo Cinema Alemão de Rainer Fassbinder ou Werner Schroeter; nos filmes *trash* de Paul Bartel ou John Waters; naquele refinado cinema inglês que ousa recriar a vida, como em *Memórias de um espião (Another country, 1984)*, de Marek Kaniévski, ou *Maurice* (1987), de James Ivory; e nos filmes concebidos dentro da *gay liberation*, como *Taxi zum Klo* (1981), de Frank Ripploh; ou *Parting glances* (1986), de Bill Sherwood, permanece a sugestão do sofrimento onipresente. Também às lésbicas de *Imacollata e Concetta – L'altra gelosia* (1979), de Salvatore Piscicelli; ou *Mystère Alexina* (1985), de René Féret, o destino só reserva o drama, o crime, a tragédia. Até o fim dos anos 80, todos os espelhos cantam, em uníssono, que é impossível ser, ao mesmo tempo, homossexual e feliz.

Os diretores, que haviam encontrado tantos obstáculos para abordar o tema do homossexualismo, continuaram, durante toda a década de 80, sem ação diante da “peste gay”, como a síndrome da imunodeficiência adquirida era chamada em seus começos. Barbra Streisand tentou em vão adaptar *The normal heart*, de Larry Kramer. John Schlesinger teve de desistir de um roteiro sobre a Aids por não encontrar financiamento, tentando depois adaptar *The lost language of Cranes*, de David Leavitt, em vão (a novela só seria transformada em filme para TV pela BBC em 1991, sob a direção de Nigel Finch). E, mesmo com todas as campanhas de prevenção, o dramaturgo e roteirista Craig Lucas só conseguiu realizar o primeiro filme de grande orçamento sobre a Aids, *Meu querido companheiro (Longtime companion, 1990)*, de Norman René, após seis anos de respostas negativas dos produtores, e de inúmeras recusas de atores temerosos de comprometerem suas carreiras. Mas, como sempre, também no caso da Aids, depois da negação sistemática, Hollywood foi obrigada a encarar a realidade. O que mudou sua visão foram os dois Oscars concedidos a *Filadélfia (Philadelphia, 1993)*, de Jonathan Demme. Surgem os filmes simpáticos, onde o casal *straight* é cercado por personagens secundárias declaradamente *gays*, que conquistam o público tolerante com sua “doçura”, “inteligência” e “sensibilidade”. Os perversos, convertidos em “seres de luz”, podem ser integrados no mundo normal, desde que seu erotismo explosivo permaneça na sombra. Afinal, há um limite para a tolerância.

No gueto homossexual, a Aids paradoxalmente facilitou a explosão das sexualidades reprimidas, fazendo florescer um vigoroso cinema *gay* e lésbico: vivemos o *boom* da produção com temática homossexual, de formato e qualidade muito variada (de melodramas pornográficos a exercícios de sadomasoquismo, de comédias baratas a dramas de qualidade), que encontra vazão num mercado formado por quase cem festivais de cinema *gay* em todo o mundo, o mais peculiar deles sendo o de Tóquio, obrigado a comprar as cópias dos filmes programados, já que a censura japonesa proíbe a mostra dos genitais: seus organizadores têm de imprimir tarjas pretas sobre os órgãos e editar as cenas de sexo explícito, para uma platéia que permanece majoritariamente feminina. Filmes *gays* bem produzidos ganham o circuito alternativo, arrecadando fortunas, e forçando, pela lógica do mercado, a introdução da temática

homossexual em séries de TV – *Oz*, *O Sexo e a Cidade*, *Os Assumidos* – e até nos grandes estúdios de Hollywood.

A atitude dos astros hollywoodianos também se mostrou mais afirmativa, a ponto de Marjorie Garber observar, em *Vice-versa*, que os atores agora cultuam a bissexualidade para atrair maior número de fãs, sendo esse o melhor caminho para se fazer carreira no cinema. A tendência firmou-se quando ídolos da masculinidade, como Mel Gibson e Kevin Costner, deixaram-se filmar em nu dorsal. Quando o nu dorsal generalizou-se, alguns assumiram o nu frontal: Sylvester Stallone, em *O demolidor* (*Demolition man*, 1993), de Marco Brambilla; Bruce Willis, em *A cor da noite* (*The color of the night*, 1994), de Richard Rush; Cuba Gooding Jr., em *Jerry Maguire* (1996), de Cameron Crowe. Outro passo foi a aceitação de papéis de homossexuais: Tom Hanks namora Antonio Banderas em *Filadélfia*; Leonardo DiCaprio dorme com David Thewlis em *Eclipse total* (*Total eclipse*, 1995), de Agnieszka Holland; Brad Pitt, Tom Cruise e Antonio Banderas mantêm uma atração sexual recíproca em *Entrevista com o vampiro* (*Interview with a vampire*, 1995), de Neil Jordan; Robin Williams é o marido de Nathan Lane em *A gaiola das loucas* (*The birdcage*, 1996), de Mike Nichols. No violento policial *O Chacal* (*The Jackal*, 1997), de Michael Caton-Jones, Bruce Willis, no papel do terrorista, disfarça-se de sedutor *gay* para envolver um *gay* de verdade, o qual beija na boca. Finalmente, Tom Selleck e Kevin Kline, em *Será que ele é* (*In & Out*, 1997), de Frank Oz, quebram o mais sagrado dos tabus: não o do beijo na boca entre dois homens, mas o do beijo na boca entre dois ícones da masculinidade, isto é, o “beijo cinematográfico” que Hollywood reservava apenas ao astro e à estrela da tela, no momento mágico da concretização do amor: o contexto da comédia justificou a transgressão. Essa tímida liberação dos grandes estúdios permitiu que alguns atores e atrizes, como Billy Zane, Ian McKellen, Anne Heche e Ella DeGeneris declarassem publicamente sua homossexualidade, desafiando a velha moral de Hollywood.

Permanece controversa a qualificação de *gay* para a produção artística em geral e o cinema em particular. O cineasta espanhol Pedro Almodóvar chega a irritar-se quando o tomam por um diretor *gay*: “Ninguém diz ‘um filme de gordo por Orson Welles’. Você nunca diz ‘a monarquia heterossexual do Reino Unido’. Algo que eu absolutamente odeio é ‘o diretor *gay* assumido Pedro Almodóvar’. Não sou nada assumido! Assumo só a chateação com isso. Assumo fúria com isso. As pessoas pensam que é algo atraente. Não. Não sou *gay* abertamente e é claro que não sou um diretor *gay*. Sou um diretor do sexo masculino. Há uma sensibilidade *gay*, mas isso não é só coisa de artistas *gays*. Os filmes não têm qualquer tipo de sexualidade. Não é porque eu queira esconder algo – não mesmo. Mas essa é a mais homófoba das expressões. Acho que é muito norte-americana. Estou certo de que eles gostariam de colocar isso em seu passaporte – sua orientação sexual.” Gus Van Sant é outro diretor que foge ao perfil do “cineasta *gay*”. Seus filmes provêm de uma sensibilidade afetada, mas suas abordagens são heterodoxas. Radicado na Inglaterra, o grego Constantine Giannaris não se importa em ser rotulado de “cineasta *gay*”, mas se ressentido do fato de que os filmes enquadrados dentro da classificação fiquem restritos a pequena parcela do público, não podendo circular em outros meios. Ele tenta escapar do gueto e ser reconhecido num mercado mais amplo – o *mainstream*. Como ele, Gregg Araki, ex-militante dos direitos homossexuais, quer ser visto simplesmente como cineasta: “Não gostaria de ser etiquetado como um cineasta *gay*. Se eu aceitasse isso, estaria

condenado ao gueto. Quero ser considerado um cineasta e ponto. Talvez um bom cineasta, um grande cineasta: são os adjetivos que me interessam.” Com a recusa dos artistas homossexuais em terem seus filmes rotulados como *gays* para o consumo do gueto, necessitado de reafirmar a identidade, hoje devastada pela Aids e desde sempre esmagada pela dominante heterossexualidade, cabe aos filmes assumidamente *gays*, isto é, aqueles dirigidos por homossexuais para homossexuais, enfrentar abertamente a atração sexual do homem pelo homem, ou da mulher pela mulher.

Em tese, porque, com freqüência, os estereótipos sociais, introjetados nos homossexuais desde a infância, e reforçados pela subcultura do gueto, são aí reproduzidos sem crítica. De qualquer forma, somente nos anos 90 tornou-se possível a existência de uma empresa como a Strand Releasing, de Marcus Hu, especializada em produzir e distribuir filmes com temática homoerótica. Se até fins dos anos 80 a produção anual destes filmes nos EUA e na Europa era de apenas quatro ou cinco títulos, a partir dos anos 90 ela chega a 50 ou 60 títulos. De produção modesta, os filmes *gays* contam com um público fiel, cada vez mais “assumido”. E, com a integração econômica dos homossexuais na sociedade de consumo, o mercado da cultura homossexual tende a fortalecer-se cada vez mais. Após o acolhimento dos temas tabus no gueto dos festivais, as imagens extravasam os limites circunscritos e ganham as telas dos cinemas comerciais. Os tabus que cercavam a homossexualidade são, assim, pouco a pouco quebrados nos segmentos cultos da sociedade e em ramos significativos da produção audiovisual. Mas o longo caminho percorrido pelo desejo homossexual, em sua luta por uma representação visual liberta dos estereótipos degradantes, não terminou; a intolerância da sociedade é cíclica e, se hoje ela faz uma pausa na repressão, não há sinal de redenção: o que triunfa nas telas da sociedade de consumo é uma forma tolerada de erotismo restrito a homossexuais e não a homossexualidade livre para ser assumida por *qualquer um* na meta de uma sociedade humana.

**Luiz Nazário**

**professor de Teoria e História do Cinema na escola de Belas Artes/UFMG**