

# “Na minha vida, mando eu”: o estereótipo do homossexual masculino nos filmes *A navalha na carne* (1969) e *A Rainha Diaba* (1974)<sup>1</sup>

Rafael de Luna Freire

**Resumo:** O presente artigo discute a questão do estereótipo do homossexual masculino no cinema brasileiro, tomando como objeto de estudo os personagens homossexuais dos filmes *A navalha na carne* (1970) e *A Rainha Diaba* (1974), baseados em obras do autor santista Plínio Marcos. Através de textos de autores como Richard Dyer, Robert Stam e Ella Shohat, defendo a necessidade e a importância de uma análise historicizante dos estereótipos no cinema.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro; estereótipo; homossexual

**Abstract:** “*I am in control of my life*”: the male homosexual stereotype in the movies *A Navalha na Carne* (1969) and *A Rainha Diaba* (1974) — This paper discusses the question of male homosexual stereotyping in Brazilian cinema, taking as the object of study the homosexual characters of the movies *A navalha na carne* (directed by Braz Chediak, 1970) and *A Rainha Diaba* (directed by Antonio Carlos da Fontoura, 1974), based on the works of the author Plínio Marcos. Using texts by authors such as Richard Dyer, Robert Stam and Ella Shohat, I defend the need and importance of a historiographical analysis of stereotypes in cinema.

**Keywords:** Brazilian cinema; stereotype; homosexual

## Introdução

A reflexão crítica acerca dos aspectos éticos, políticos, sociais e estéticos relacionados à representação de diferentes povos e culturas a partir de uma perspectiva eurocêntrica, conforme discutidas no recente livro *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, de Ella Shohat e Robert Stam (2006), pode ser desdobrada em diferentes frentes. Desse modo, a partir dessa e de outras fontes, procuro, neste artigo, aprofundar uma questão

<sup>1</sup> Artigo originalmente apresentado como trabalho final do curso “Crítica da Imagem Eurocêntrica”, ministrado pelos professores João Luiz Vieira e Liliâne Heynemann no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense, no segundo semestre de 2007.

tratada tangencialmente em minha dissertação de mestrado sobre os filmes adaptados da obra do dramaturgo, escritor e jornalista Plínio Marcos (1935-1999), que diz respeito aos personagens homossexuais masculinos presentes nos filmes *A navalha na carne* (direção de Braz Chediak, 1970) e *A Rainha Diaba* (direção de Antonio Carlos da Fontoura, 1974), baseados, respectivamente, em uma peça e em um conto do autor santista.

Dialogando com a obra de Shohat e Stam — especialmente o capítulo "Estereótipo, realismo e luta por representação" — e com o trabalho de outros autores que lidaram com a questão da masculinidade e da homossexualidade no cinema, busco refletir sobre o estereótipo do homossexual masculino no cinema brasileiro. Para isso, tomo como objeto de estudo o personagem Veludo (Emiliano Queiroz) de *A navalha na carne* e o protagonista (Milton Gonçalves) de *A Rainha Diaba*, dialogando criticamente com a análise de Antonio Moreno no livro *A personagem homossexual no cinema brasileiro* (2001) sobre os mesmos filmes.

## Estereótipos

Em relação à constante reprodução de estereótipos negativos de determinados grupos (negros, mulheres, homossexuais, entre outros), Richard Dyer (1993, p. 12) afirma que o estereótipo em si não é o principal problema, pois ele é apenas uma espécie de "atalho" por meio do qual os seres humanos "ordenam" a massa complexa e incoerente de informações que recebemos do mundo. Trata-se somente de uma forma particular do processo mais amplo pelo qual a sociedade humana — e seus indivíduos — confere sentido a si mesma por meio de generalidades, padrões e tipificações.

Entretanto, existem dois problemas imediatamente colocados pelos estereótipos mesmo diante dessa perspectiva. Primeiramente, a necessidade de "ordenar" uma realidade complexa é passível de ser acompanhada por uma crença na certeza absoluta de determinada ordenação, uma negação do reconhecimento de suas limitações e sua parcialidade, relatividade e mutabilidade. Em segundo lugar, associada a essa crença geralmente ocorre também uma incapacidade correspondente de lidar com o fato e a experiência da própria complexidade da realidade. Nesses dois processos se imbricam os diversos tipos de preconceitos — de raça, gênero, classe, opção sexual, nacionalidade etc. —, assim como inúmeras variações de possíveis autoritarismos, reacionarismos e fundamentalismos.

Ou seja, o problema não estaria nos estereótipos — um dos vários aspectos do pensamento e da representação humana —, mas nos efeitos decorrentes de quem os controla, quem os define e, principalmente, dos interesses aos quais eles servem. Nesse mesmo sentido, Stam e Shohat afirmam em relação aos estereótipos que o que estão em jogo são diferentes versões da verdade e da história.

Desse modo, diante de diferentes versões de *uma* verdade, os estereótipos representam um amplo consenso que se impõe como a verdade, localizando-se aí sua eficácia.

Como afirma Dyer (1993, p. 13), os estereótipos proclamam: "Isso é como todo mundo — você, eu, nós — imagina como são os membros deste ou daquele grupo social", como se as concepções desses grupos sociais fossem espontaneamente consideradas por todos os membros da sociedade independente e individualmente. Esse "acordo geral" invocado pelos estereótipos é mais aparente que real. Ou seja, estereótipos expressam definições particulares da realidade, com qualificações correspondentes, que por sua vez estão relacionadas às disposições de poder dentro da sociedade. Determinar quem propõe o estereótipo e quem tem poder para reforçá-lo é a principal questão.<sup>2</sup>

Stam e Shohat (2006, p. 262-263) também questionam essa complexa questão ao afirmarem que, apesar de não haver uma verdade absoluta sobre a realidade, existem tanto estereótipos (ou verdades) "falsos sociologicamente e perniciosos ideologicamente" quanto "verdades contingentes, qualificadas a partir de certas perspectivas, que informa a visão de mundo de certas comunidades".

Baseando-se nas ideias do pensador russo Mikhail Bakhtin, Stam e Shohat afirmam que o cinema não se refere ao mundo, mas representa discursos. Nesse sentido, o filme é uma refração de uma refração, e o que passa a interessar não é a fidelidade a uma realidade inalcançável e indefinível, mas a orquestração de discursos e a identificação de quais discursos estão em jogo.

Como sabemos, no cinema hegemônico eurocêntrico, quase sempre "alguém está falando no lugar de outras pessoas", o que nos leva ao árido debate sobre a exigência, a necessidade ou a viabilidade da representação própria ou autorrepresentação. Apesar de complexa, essa discussão é fundamental, uma vez que os grupos dominantes não precisam se preocupar com possíveis representações negativas, pois elas são variadas — "mesmo imagens ocasionalmente negativas fazem parte de um amplo repertório de representações", afirmam os autores de *Crítica da imagem eurocêntrica*. Já em relação aos povos colonizados, muito menos retratados nas telas (e menos ainda por um de seus iguais), "qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa". Ou seja, as representações se tornam alegóricas. É a mesma consequência do que Dyer (1993, p. 80) qualifica como a figura de linguagem *sinédoque*, ou seja, tomar o todo por uma parte. No caso da *sinédoque* na representação costumeira dos homossexuais no cinema, Dyer aponta como o homossexualismo é necessariamente explicitado por se acreditar que ele explique o resto da personalidade do personagem.

Por fim, a importância da discussão acerca dos estereótipos está ligada à diferença no exercício de poder e à possível existência de poder social por certos grupos para

<sup>2</sup> Podemos aproximar essa ideia de "acordo geral" em relação aos estereótipos do conceito de "hegemonia" de Gramsci (1995). Segundo essa concepção de origem marxista, a hegemonia é exercida por um grupo social sobre o conjunto da sociedade e sua construção é baseada em batalhas permanentes pela conquista de consenso social e liderança cultural e ideológica da uma classe ou bloco de classes sobre outra.

combatê-los. Trata-se da luta por representação num universo em que, conforme Stam e Shohat criticam duramente, o eurocêntrico representado pelo homem branco, europeu, cristão e heterossexual é universal.

## O estereótipo do homossexual no cinema brasileiro

Com seu livro, Antonio Moreno inaugurou os "estudos queer" no cinema brasileiro, investindo numa análise da representação do personagem homossexual na história do cinema nacional. Seu trabalho, como diversos outros estudos de representação, tem o mérito de expor claramente a dura marginalização a que o personagem homossexual é submetido nos discursos operados na maior parte dos filmes em que eles estão presentes, cujo repertório de representações é muito limitado e quase sempre composto de representações ditas estereotipadas. Nesse caso, como em outros, é obviamente lícita a exigência de representações consideradas "justas" dos grupos sociais por parte de seus membros e integrantes, marcando, como apontou Denílson Lopes (2006, p. 382), um primeiro momento de "luta política e teórica contra a repetição de imagens negativas em favor da necessidade de imagens positivas".

Baseado nessa proposta, Moreno elaborou uma extensa listagem de filmes brasileiros nos quais assinalou a presença de algum personagem homossexual. A partir de um "modelo de análise fílmica estrutural/significativa", buscando apoio na semiótica, redigiu pareceres sob o teor do discurso dos filmes acerca desses personagens, enquadrando-os em três categorias: pejorativo, não pejorativo e dúbio. É nessa metodologia que residem os principais problemas do livro *A personagem homossexual no cinema brasileiro*.

Como Shohat e Stam (2006, p. 289)<sup>3</sup> apontam com perspicácia, os estudos que propõem a abordagem de estereótipos no cinema comportam uma séria de armadilhas do ponto de vista teórico-metodológico:

A preocupação exclusiva com imagens, positivas ou negativas, pode levar a um certo tipo de essencialismo, em que críticos menos sutis reduzem uma variedade complexa de retratos a uma série limitada de fórmulas reificadas. Esse tipo de crítica força diversos personagens a se encaixarem em categorias preestabelecidas, levando a um tipo de simplificação reducionista que reproduz justamente o essencialismo racial que deveria ser combatido.

Moreno (2001, p. 29) não escapa dessa armadilha, como seu próprio texto revela ao justificar a opção por um modelo padrão e rígido de análise, "necessário para que se pudessem aplicar igualmente, a todos os filmes estudados, o mesmo tipo de questionamento".

Ainda mais especificamente no caso de uma análise da representação do personagem homossexual, Moreno corre o risco apontado por Thomas Waugh (2006) de incorrer num "essencialismo gay" que se aproxima de qualquer discurso trans-histórico. Conforme o autor,

<sup>3</sup> A mesma crítica foi reproduzida por Robert Stam em seu livro *Introdução à teoria de cinema* (2004, p. 303).

se a partir principalmente da década de 1980 já se pode falar efetivamente num cinema gay estabelecido pela existência e pelo reconhecimento de gêneros gays, públicos gays e cineastas gays, a análise de um “cinema gay” anterior a essa década — aquilo que Waugh chama de um “gênero sem gênero” —, assim como das características de personagens gays, é dificultada por se basear num discurso descontínuo e construído retroativamente.<sup>4</sup>

Discordando das avaliações que Moreno fez dos personagens Veludo e Diaba nos filmes *A navalha na carne* e *A Rainha Diaba* — seguindo os mesmo critérios aplicados a todos os demais filmes analisados —, acredito que seu estudo definitivamente incorreu nos problemas teórico-metodológicos assinalados.

## Plínio Marcos e o estereótipo

Em minha dissertação de mestrado intitulada *Atalhos e quebras: Plínio Marcos e o cinema brasileiro* (2006) — publicada posteriormente em versão revista e ampliada sob o título *Navalha na tela: Plínio Marcos e o cinema brasileiro* (2008) — abordei a trajetória das adaptações de obras do chamado “autor maldito” no cinema brasileiro.

O filme *A navalha na carne*, dirigido por Braz Chediak, levou a peça homônima montada com grande sucesso em 1967 e 1968 para as telas, sendo a primeira adaptação *pliniana* no cinema. Filmada em 1969 na esteira do sucesso teatral, a versão cinematográfica ficou mais de seis meses retida pela Censura Federal antes de ter seu lançamento comercial autorizado. Tratava-se de uma produção extremamente barata, filmada em preto e branco e produzida por Jece Valadão, que também estrelava o filme ao lado de Glauce Rocha e Emiliano Queiroz.

*A Rainha Diaba*, por sua vez, foi o segundo longa-metragem dirigido por Antonio Carlos da Fontoura, uma produção filmada em cores pela empresa de Roberto Farias — a R. F. Farias —, que se tornaria a seguir presidente da Embrafilme. Adaptando um conto escrito por Plínio Marcos por volta de 1971, o filme foi divulgado como um *thriller-pop-gay-black*, em seu lançamento em 1974.

O personagem principal de *A Rainha Diaba* — muitas vezes equivocadamente confundido com o célebre Madame Satã —, é um marginal negro, violento e homossexual que comanda o tráfico de drogas, e foi interpretado por Milton Gonçalves numa atuação que lhe valeu os principais prêmios do cinema brasileiro.

Acredito que os personagens homossexuais dessas duas adaptações da obra de Plínio Marcos sejam muito mais complexos do que a descrição rasteira e superficial dada por Antonio Moreno em seu livro faz supor. Segundo o autor, o Veludo de *A navalha na carne* “é faxineiro, pobre, submisso ao cafetão de quem apanha, é medroso e ardiloso” e apresenta

<sup>4</sup> Este é um problema compartilhado por muitos outros discursos genéricos sincrônicos e transhistóricos, como pode ser notado em diversas análises acerca do melodrama, do musical, do western etc. (cf. ALTMAN, 1999).

gestualidade estereotipada, sendo classificado imediatamente na categoria dos filmes que apresentam estereótipo pejorativo do personagem homossexual (MORENO, 2001, p. 92).

O mesmo ocorre com *A Rainha Diaba*, do qual Moreno (2001, p. 256-257) faz um julgamento ainda mais severo, afirmando que "o filme não faz concessão a nenhuma personagem homossexual. Estas convivem com uma realidade extremamente violenta, são obsessivas, estereotipadas e sádicas". O autor conclui de forma enfática: "*A Rainha Diaba* é uma alegoria das mais violentas e sádicas do homossexualismo".

Tendo analisado em profundidade esses dois filmes e seu contexto de realização, não tenho dúvidas em afirmar que a abordagem de estereótipos de Moreno sofre do que Shohat e Stam (2006, p. 289) chamam de a-historicidade: "a análise tende a ser estática, não permite mutações, metamorfoses, mudanças de sinal, alteração das funções e ignora a instabilidade histórica dos estereótipos".

Como alertam os autores de *Crítica da imagem eurocêntrica*, é necessário historicizar o discurso dos estereótipos, seja para o bem — revelando avanços no passado mesmo em representações que hoje nos pareçam inadequadas —, seja para o mal, percebendo na atualidade retrocessos que representem a continuidade e a permanência de representações "falsas" e "perniciosas". Ou seja, "uma análise textual sutil e contextualizada deve, portanto, levar em consideração todos esses aspectos aparentemente contraditórios sem cair no esquema binário e maniqueísta do bom/mal filme, o equivalente 'politicamente correto' da crítica do 'objeto ruim'" (SHOHAT; STAM, 2006, p. 285).

A contextualização histórica deve levar em conta, ainda, no caso dos filmes citados, a sua inserção social e econômica, em se tratando de produções comerciais voltadas para a exibição no circuito comercial regular da época e todas as contingências associadas a sua concepção como parte integrante de um mercado e sua relação com outras obras que compartilhassem o mesmo status.

## ***A navalha na carne e A Rainha Diaba***

O filme de Braz Chediak criou uma introdução ao que era a peça de Plínio Marcos, toda ela passada dentro de um quarto de pensão com somente três personagens: a prostituta Neusa Sueli (Glauce Rocha), o cafetão Vado (Jece Valadão), que dividem o cômodo, e o faxineiro da pensão Veludo (Emiliano Queiroz).

Sem nenhum diálogo, *A navalha na carne* mostra Neusa acordando e indo para a zona de prostituição. Em seguida, Vado acorda e procura o dinheiro que a prostituta sempre deixava para ele, mas que Veludo aparentemente roubou quando limpava o quarto enquanto o cafetão dormia. Simultaneamente são mostradas, então, as cenas de sexo de Neusa com um cliente e Veludo com um amante. Quando Neusa retorna ao quarto, encontra Vado furioso por não ter encontrado o dinheiro, dando início aos diálogos iniciais da peça de Plínio Marcos.

Antes de entrarmos na discussão da representação estereotipada do homossexual pelo personagem Veludo, é importante apontarmos para o fato de que Richard Dyer (1993, p. 13) considera o estereótipo como uma subcategoria de personagens ficcionais, os tipos.

Segundo Dyer, o tipo é qualquer personagem construído pelo uso de poucos traços imediatamente definidos e reconhecíveis, que não mudam ou se "desenvolvem" no curso da narrativa e que apontam para características recorrentes do universo humano. O oposto do tipo é o personagem romanesco, definido por uma multiplicidade de traços que nos são apenas gradualmente revelados durante a narrativa que se pauta pelo crescimento ou desenvolvimento do personagem e que nele se concentra.

Ainda conforme Dyer, em nossa sociedade o personagem romanesco busca o tipo. Shohat e Stam (2006, p. 305) seguem a mesma trilha ao afirmarem que "a abordagem da crítica aos estereótipos está implicitamente baseado no desejo por personagens tridimensionais 'redondos' dentro de uma estética realista-dramática".

Nesse sentido, é importante pensar que *A navalha na carne* se baseia numa peça de Plínio Marcos, cuja dramaturgia muitas vezes se aproximou de um teatro de tipos ou mesmo um teatro alegórico, com suas ligações com o existencialismo niilista do Teatro do Absurdo.<sup>5</sup>

Igualmente fundamental é percebermos a ligação da peça com o engajado teatro de caráter nacional-popular dos anos 1960, de função conscientizadora e esquematismo formal, tal qual exemplificam produções dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPCs da UNE), apoiadas em tipos bem definidos: o burguês, o operário, o camponês etc. Peças de Plínio Marcos como *Os fantoches* (1962) — em que um vagabundo que possui vários chapéus explora outros vagabundos que são obrigados a utilizá-los para pedir esmolas e lhe pagar uma parte — ou *O Abajur Lilás* (1969) — na qual três prostitutas são ameaçadas pelo dono da pensão e seu capanga, ilustrando as três posturas recorrentes na ditadura: a da "porra louca", a da "alienada" e a da "alcaguete" — ilustram essa perspectiva.

Por outro lado, o que é interessante nas obras do "autor maldito" é que elas foram consagradas nos anos 1960 justamente por seu realismo e crueza na linguagem de palavrões e gírias e nos comportamentos agressivos e cruéis de seus personagens, estabelecendo um retrato — mesmo que sob a forma de um tipo — para personagens anteriormente inexistentes no teatro e no cinema brasileiro: aqueles pertencentes à última escala econômica, marginalizados social e moralmente e cuja alienação política os levava à mais completa mesquinhez.

Nesse sentido fica patente o a-historicismo da análise de Moreno, uma vez que a interpretação de Emiliano Queiroz (no filme e na peça) foi considerada estritamente realista, sobretudo num contexto de extremo e radical preconceito, que resultou em inúmeras ameaças de agressão física ao ator na época (LETÍCIA, 2006). Como o ator relatou, sua

<sup>5</sup> É importante a ligação do teatro *pliniano* com um teatro de vanguarda, antirrealista e inúmeras vezes baseados em tipos. Décio de Almeida Prado chegou a chamar a peça *Navalha na carne* de "*Huis-Clos dos pobres*", referindo-se a *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre, além de serem conhecidas as críticas que apontam ligações entre *Dois perdidos numa noite suja*, peça anterior de Plínio Marcos, e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

atuação nos palcos e nas telas foi considerada uma ruptura no contexto da época por ele ter fugido dos "ai, ai, ai" com que os homossexuais eram retratados até então e ter buscado compor o Veludo com seus próprios sentimentos, desejos e impulsos.<sup>6</sup>

Obviamente, sob o olhar atual, a interpretação de Veludo pode soar exagerada na gesticulação ou no vestuário (blusa curta, calça apertada, cabelo descolorido). Mesmo alguns anos após o lançamento do filme ou no contexto de outro país, essa impressão já podia ocorrer, uma vez que, quando *A navalha na carne* foi exibido em Nova York, o crítico do *The New York Times* Vicent Canby elogiou o filme e as atuações de Glaucete Rocha e Jece Valadão, mas criticou a de Emiliano Queiroz, segundo ele mais apropriada para uma comédia, sendo semelhante a do comediante Dudley Moore num sucesso teatral da época. Essa crítica foi feita em 1974. No próprio Brasil, então vivendo o *boom* das pornochanchadas com suas "bonecas" e "bichas" enrustidas ou assumidas em filmes como *Os machões* (direção de Reginaldo Faria, 1972) ou *Os Mansos* (direção de Braz Chediak, Pedro Carlos Rovai, Aurélio Teixeira, 1973), uma incursão no universo de Plínio Marcos não teria mais a cara de *A navalha na carne*, mas sim de *A Rainha Diaba*.

Como quase todas as obras de Plínio Marcos, a história que foi levada às telas por Antonio Carlos da Fontoura em *A Rainha Diaba* se concentra exclusivamente no universo dos marginais. Em seu excesso pop e kitsch, sob a influência do Cinema Marginal e do Tropicalismo, o filme assume um tom alegórico e quase shakespeariano ao contar a tragédia que envolve a conspiração dos capangas da Rainha Diaba (Milton Gonçalves), liderados pelo seu braço direito, Zeca Catitu (Nelson Xavier), num complô que envolvia o impetuoso pivete Bereco (Stepan Nercessian). Uma exigência por realismo dramático é novamente inadequada nesse caso, uma vez que o filme tem como premissa estética o exagero, seja no visual ousado (abundância de sangue nas cenas violentas, intensidade de maquiagem, cores fortes em profusão), nos diálogos propositadamente incompreensíveis em certas cenas (desnaturalização das gírias pelo excesso) ou no *overacting* dos atores (demasiadamente histéricos ou aparentemente caricatos), misturando o espírito pop refletido na direção de arte e na seleção musical com a seriedade realista na denúncia do tráfico de drogas.

Como apontam Shohat e Stam (2006, p. 306-309), retratos "realistas" positivos, como Moreno parece exigir, não são o único meio de lutar contra o racismo ou de propor uma perspectiva liberatória. Como alternativa metodológica à abordagem da acuidade mimética de "estereótipos" e "distorções", os autores sugerem um enfoque nas "vozes" e "discursos", buscando notar a capacidade dos filmes de transmitir as perspectivas da comunidade ou comunidades em questão.

Nesse sentido, é fundamental perceber também a tradução das relações de poder no registro da imagem. Em relação aos personagens representantes de minorias, cabe a reflexão sobre "quanto espaço eles ocupam dentro do quadro? Eles são vistos em close-up ou apenas em tomadas de longe?" (SHOHAT; STAM, 2006, p. 303).

<sup>6</sup> Depoimento ao autor, 15 de fevereiro de 2008.

Ou seja, filmes como *A navalha na carne* e *A Rainha Diaba* chamam atenção pelo papel fundamental que os personagens homossexuais ocupam nas narrativas. No primeiro, Veludo é talvez a figura de maior vigor dramático na história, uma vez que o faxineiro não disfarça, mas assume sua homossexualidade (referindo-se a si próprio no gênero feminino) e utiliza isso como força e gesto de afirmação de identidade. Ao contrário da postura curva e dos lamentos da prostituta melancólica de Glauce Rocha, o Veludo de Emiliano Queiroz fala alto, tem o corpo empinado, a cabeça erguida e o queixo levantado. Com ar de superioridade e orgulho, chega a dizer para Neusa Suely que, ao contrário dela, ele não precisa pagar para ter homem e não atura agressão de seus "machos". Mesmo que esses comentários sejam totalmente desmentidos pela própria narrativa, Veludo, impositivo e abusado, consegue sair de cena "por cima", pois apesar das humilhações e tapas de que é vítima, há uma dose inegável de verdade quando ele diz orgulhosamente em cena: "Na minha vida, mandou eu".

Na verdade, a riqueza dos personagens de Plínio Marcos está na complexidade que se esconde atrás da aparente superficialidade. Mostrando a crueldade de todos seus personagens, ele confere humanidade a suas figuras miseráveis e faz os espectadores e leitores vê-los como tal. É imprescindível que a aparente imoralidade do universo *pliniano* seja levada em conta ao questionar os estereótipos em suas obras e adaptações.

Em relação ao filme *A Rainha Diaba*, é em torno do protagonista homossexual e personagem-título que o filme evolui. Diante da força e do poder do marginal, outros personagens heterossexuais — como o ardiloso Catitu ou o impetuoso Bereco —, com a intenção de agradá-lo ou adulá-lo, chegam a adotar posturas efeminadas semelhantes às dele. Torna-se interessante perceber como essa operação demonstra como é o exercício do poder que determina a norma a qual as pessoas são obrigadas a seguir, numa inversão da postura mais recorrente na sociedade.

Conforme Shohat e Stam (2006, p. 295-296), uma abordagem moralista dos estereótipos também evita o questionamento sobre a natureza relativa da "moralidade", esquecendo a pergunta: positiva para quem? Como que se falassem especialmente sobre as obras de Plínio Marcos, os autores continuam:

Ignora-se o fato de que as pessoas oprimidas podem não só ter uma visão diferente de moralidade, mas até uma visão oposta de um moralismo hipócrita que encobre não apenas injustiças institucionais, mas que em si é opressivo. [...] A abordagem da "imagem positiva" presume uma moralidade burguesa intimamente relacionada com a política do status quo — aquilo que é visto como "positivo" pelo grupo dominante.

Nesse sentido, são importantes as críticas a diversas obras do cinema contemporâneo que, sob a capa do politicamente correto, revelam-se politicamente conservadoras. Discutindo comédias românticas hollywoodianas contemporâneas como *O casamento do meu melhor amigo* (direção de P. J. Hogan, 1997), em que se notaria uma representação "positiva" do homossexual masculino — na figura de George (Rupert Everett), o melhor amigo da protagonista vivida por Julia Roberts —, Amy Aronson e Michael Kimmel (2001) vão apontar

como os personagens gays vem assumindo o papel que cabia às mulheres no cinema, como a fonte de inocência doméstica da qual emana uma força inocente e virtuosa.

Entretanto, para os personagens homossexuais assumirem o papel de conselheiros femininos — como fica claro no filme citado —, eles tendem a ser retratados como virtuosos, inocentes e, conseqüentemente, assexuados, numa separação do caráter do homossexual (cheia de predicados óbvios) de sua própria homossexualidade (condenável e invisível). Como afirmou Alberto Mira (2006), a homossexualidade é defendida quando não é vista, sendo condenada novamente à invisibilidade pelo moralismo redutor muitas vezes presente na defesa da imagem positiva.<sup>7</sup>

Ou seja, trata-se de um universo completamente distante daquele em que vivem Veludo e a Rainha Diaba de Plínio Marcos, personagens sujeitos a muitas falhas de caráter, mas assumida e explicitamente sensuais, e condenados justamente por não esconderem, mas escancararem seus desejos, gostos e opções, provocando — como mostram os dois filmes — ódio, inveja, repúdio, nojo ou rancor nos demais personagens que os circundam.

O que está em jogo na dramaturgia *pliniana* não é o embate entre personagens bons e personagens maus, sejam eles homossexuais ou heterossexuais, mas o desvendamento de um jogo de opressão em que um miserável está disposto a se voltar contra o outro por uma migalha de pão. Desse modo, Plínio Marcos traça um quadro mais amplo da crueldade de toda a sociedade no retrato daqueles que ocupam os extratos sociais mais baixos.

Além disso, parte do impacto alcançado na época pelas peças *plinianas* e também pelos filmes *A navalha na carne* e *A Rainha Diaba* — cada um ao seu modo — se deveu ao fato de levarem aos palcos e telas um universo marginal, ainda pouco conhecido das plateias comuns, uma realidade verdadeiramente estrangeira.

Nesse sentido, é curioso que Richard Dyer (1993, p. 14) cite o trabalho de Orrin E. Klapp, que faz uma distinção geográfica entre "tipo social" e "estereótipo". O "tipo social" seria a representação daquele que pertence à sociedade, enquanto o "estereótipo" se referiria ao que está de fora da nossa sociedade — justamente os *outsiders*, os marginais. Isso traz à tona o relativo poder dos grupos de dada sociedade em se definir como central e o restante como o "outro".

Curiosamente, a peça *A navalha na carne* inverte algumas expectativas sobre os próprios estereótipos que aparentemente retratava. Neusa Sueli é uma prostituta que se mostra recatada, moralista e apaixonadamente fiel. Seu cafetão machista acaba por revelar indisfarçadas tendências homossexuais ao entrar no jogo de sedução de Veludo. E este, por sua vez, apesar de frágil fisicamente e inferiorizado socialmente, mostra-se o personagem de mais força por meio da manipulação dos outros.

Se o filme de Braz Chediak não evita a sórdida "animalização" do homossexual, numa cena em que Veludo imita um touro para um Vado agindo como toureiro com uma capa improvisada (processo que Shohat e Stam localizam com frequência na representação dos

<sup>7</sup> A questão do "bom gosto" é retomada, por exemplo, na discussão de um filme como *Brokeback mountain* (direção de Ang Lee, 2005), quando muitos críticos valorizaram o filme pelo "bom gosto" das cenas de sexo homoeróticas, que não "chocariam" as grandes plateias, assumindo um preconceito que se tenta apontar no outro.

índios pelo cinema hollywoodiano, por exemplo), a “brincadeira”, no final das contas, é controlada pelo próprio faxineiro, que envolve o cafetão para depois dominá-lo.

Por fim, é importante chamar atenção para outro ponto analisado por Richard Dyer. Segundo o autor, a categoria de opção sexual é muito mais fluida que a categoria de classe, gênero ou raça, e isso gera inquietação, fazendo com que os estereótipos de homossexuais funcionem justamente para manter afiadas as definições das fronteiras, ver claramente quem está dentro e quem está fora, “tornar visível o invisível”.

Segundo Dyer (1982, p. 80), essa fluidez gera uma inquietação tanto para a rigidez da categorização social quanto para a manutenção da hegemonia heterossexual, uma vez que a invisibilidade do homossexual poderia começar a “encharcar” os inadvertidos heterossexuais, penetrando como fluidos no interior da fortaleza. A cena do envolvimento de Vado e Veludo em *A navalha na carne* exemplifica exata e poderosamente como essas fronteiras se borram por trás da superfície aparentemente estereotipado do “machão” e da “boneca”.

Além disso, no filme *A Rainha Diaba* essa discussão revela sua complexidade pelo fato de o personagem ser homossexual, mas também negro, enquanto a maior parte de seus invejosos “súditos” são brancos. A humilhação que a força da Diaba provoca em seus capangas atravessa dois circuitos — o fato de ser um “perobo” mandando neles, mas também um “crioulo”. Devemos nos lembrar do fato de que as categorias sociais se sobrepõem, como pode ser visto, por exemplo, no papel das mulheres no filme de Fontoura — na tradição das trágicas e sofridas personagens femininas de Plínio Marcos — em que violência bruta é a lei.<sup>8</sup>

## Conclusão

O objetivo deste trabalho foi apenas apontar a complexidade que se esconde por trás da aparente obviedade dos estereótipos homossexuais masculinos nos filmes *A navalha na carne* e *A Rainha Diaba*. Discordando das análises realizadas por Antonio Moreno — sintomáticas de um primeiro momento dos estudos de gênero no Brasil —, procurei colaborar para o debate com argumentos e ideias de autores que se aprofundaram nesta questão. Desse modo, reafirmo a necessidade de uma análise historicizante dos estereótipos, menos rígida e mais aberta para perceber as diversas “vozes” que orquestram os diferentes discursos em jogo nas representações dos variados grupos sociais.

<sup>8</sup> É interessante uma referência ao filme *Madame Satã* (direção de Karim Ainouz, 2002), que alcançou grande repercussão internacional devido, entre outros motivos, a uma fascinante abordagem de um personagem homossexual masculino distante do politicamente correto e assexuado referido anteriormente. Entretanto, o retrato feito pelo diretor da figura de João Francisco dos Santos — com semelhanças óbvias ao personagem de *A Rainha Diaba* — não se resume exclusivamente ao seu caráter homossexual. Seu grito de desespero — “eu sou bicha porque quero e não deixo de ser homem, não!” — assim como implica uma afirmação de sua opção sexual, também invoca a luta por respeito a sua condição de cidadão radicalmente oprimido por preconceitos de classe e raça no Rio de Janeiro dos anos 1930. Entretanto, os estudiosos devem estar alertas para o risco da “universalização”, como apontado por Paul J. Smith (2006), que resulta na rejeição ou desvalorização da questão homossexual em favor de uma questão mais ampla, como o autor aponta nas críticas e análises de filmes de grande repercussão como *Longe do paraíso* (direção de Todd Haynes, 2002) ou *Má educação* (direção de Pedro Almodóvar, 2004), em que se afirmam como temas fundamentais as mais amplas questões do “racismo” ou da “fraternidade” e se omite estrategicamente a discussão sobre a própria questão da homossexualidade.

Por fim, ressalto que o estudo dos estereótipos do homossexual no cinema nacional é uma questão extremamente pertinente teoricamente e fundamental politicamente, que não deve escapar aos interesses dos estudiosos da sua história.

## Referências

- ALTMAN, Rick (1999). *Film/genre*. Londres: British Film Institute.
- ARONSON, Amy; KIMMEL, Michael (2001). The savior and the saved: masculine redemption in contemporary films. In: LEHMAN, Peter. *Masculinity: bodies, movies, culture*. Nova York/Londres: Routledge.
- BABUSCIO, Jack (2006). Lo camp y la sensibilidad homosexual. In: La Mirada homosexual. *Archivos de la filmoteca*, Valência, Institut Valencià de Cinematografia, n. 54, out.
- DYER, Richard (1982). Estereótipos. In: DYER, Richard et al. *Cine y homosexualidad*. Barcelona: Laertes.
- \_\_\_\_\_. (1993). The role of stereotypes. In: DYER, Richard. *The matter of images: essays on representation*. Nova York/Londres: Routledge.
- FREIRE, Rafael de Luna (2006). *Atalhos e quebras*: Plínio Marcos e o cinema brasileiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação)–Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Navalha na tela*: Plínio Marcos e o cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Tela Brasilis.
- GRAMSCI, Antonio (1995). *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- LETÍCIA, Maria (2006). *Emiliano Queiroz*: na sobremesa da vida. São Paulo: Imprensa Oficial.
- LOPES, Denilson (2006). Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus.
- MIRA, Alberto (2006). Cine y homosexualidad: ¿por qué no? In: La Mirada homosexual. *Archivos de la filmoteca*, Valência, Institut Valencià de Cinematografia, n. 54, out.
- MORENO, Antonio (2001). *A personagem homosexual no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora da UFF; Funarte.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.
- SMITH, Paul J. (2006). Cine, história, homosexualidad: Far from heaven (2002), de Todd Haynes y La mala educación (2004), de Almodóvar. In: La Mirada homosexual. *Archivos de la filmoteca*, Valência, Institut Valencià de Cinematografia, n. 54, out.
- STAM, Robert (2004). *Introdução à teoria de cinema*. Campinas: Papyrus.
- WAUGH, Thomas (2006). El tercer cuerpo: estructuras em la construcción del sujeto masculino en las películas narrativas gays. In: La Mirada homosexual. *Archivos de la filmoteca*, Valência, Institut Valencià de Cinematografia, n. 54, out.

RAFAEL DE LUNA FREIRE é professor de preservação, memória e políticas de acervos audiovisuais do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF), doutorando no Programa de Pós-graduação de Comunicação, Imagem e Informação da UFF, e diretor da Associação Cultural Tela Brasilis.

rafaeldeluna@hotmail.com

*Artigo recebido em maio de 2008  
e aprovado em agosto de 2008.*