A CÂMERA AGORA ESTÁ COM OUTRX: REPRESENTAÇÃO LGBTQ+ NO CINEMA BRASILEIRO DO SÉCULO 21

Abe Kassis

Department of Spanish and Portuguese

Indiana University

April 2021

Honors Thesis Committee

Luciana Namorato, Ph.D. (Chair)

Alejandro Mejías-López, Ph.D.

Jonathan Risner, Ph.D.

A CÂMERA AGORA ESTÁ COM OUTRX:

REPRESENTAÇÃO LGBTQ+ NO CINEMA BRASILEIRO DO SÉCULO 21

INTRODUÇÃO

"Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça" (qtd. in Cantarino 51). Este lema, atribuído ao diretor brasileiro Glauber Rocha (1939-1981), guiou as produções do Cinema Novo, da qual Rocha foi cofundador e maior ícone. De fato, até hoje, qualquer diretor de cinema brasileiro se vê levado a confrontar-se com a máxima de Rocha, seja para concordar com ela ou discordar dela. Claro está que o cinema brasileiro não começou com o Cinema Novo. De fato, o cinema chegou à ex-metrópole portuguesa apenas seis meses depois de Lumière ter revelado o seu *cinématographe* na França, e entre 1900 e 1912, por exemplo, foram produzidos localmente mais de 100 filmes por ano no Brasil (Johnson e Stam). No entanto, ainda que o Cinema Novo não tenha inaugurado o cinema no Brasil, ele marcou importantes mudanças: atores famosos, figurinos elaborados, diálogos complexos e produções de alto custo se tornaram elementos pouco relevantes ao cinema nacional.

O lema de Rocha enfatizava que o cineasta deveria importar-se apenas com a câmera e a capacidade de o diretor, através desta, transmitir a ideia que tinha na cabeça. Assim foram contadas histórias na secura do interior do Brasil, como em *Vidas secas* (1963), filme dirigido por Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), dirigido por Glauber Rocha. O Cinema Novo contou histórias da pobreza e do sofrimento do colonizado. Acima de tudo, tratava-se de um cinema da fome, como o próprio Rocha notou no seu ensaio "Uma estética da fome": "o Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome" (Rocha). A fome da qual Rocha fala é tanto literal como figurada. De fato, as histórias do Cinema Novo,

sim, tratavam de grupos de pessoas que passavam fome—*Vidas secas*, em particular, é um filme conhecido pelo seu retrato da fome no Nordeste brasileiro. Mas o Cinema Novo brasileiro trata, principalmente, da opressão, ou seja, daquilo que está nas origens da fome. Essa opressão, que foi o foco do Cinema Novo, ainda existe hoje em dia no Brasil, ainda que tenha adquirido outras facetas. Deste modo, ainda que os cineastas da contemporaneidade não sigam à risca o lema de Glauber Rocha, e muitas vezes contem com atores famosos e generosos financiamentos para suas produções, muitos ainda respondem aos convites do Cinema Novo de abordarem em seus filmes as origens das desigualdades no Brasil.

Segundo o Grupo Gay da Bahia, a cada vinte e seis horas, uma pessoa da comunidade LGBT+ ou é morto ou se suicida, como vítima da LGBTfobia. De acordo com o grupo, essa estatística torna o Brasil "o campeão mundial de crimes contra as minorias sexuais." Mais da metade dos LGBT+ assassinados são assassinados no Brasil (Oliveira e Mott 13). A taxa de violência LGBTfóbica no Brasil é uma das mais altas do mundo, se não a mais alta. Trata-se de uma opressão, é claro, diferente do classismo e da colonização, mas é, ainda assim, uma forma de opressão ainda muito presente no Brasil de hoje. Em pleno ano de 2019, Marcelo Crivella, o prefeito de Rio de Janeiro, tentou banir um quadrinho por conter um beijo gay, dizendo que estava "protegendo os menores da [sua] cidade" (Ristow e Grinberg). Este ato, ainda que pareça pequeno se comparado à opressão sofrida diariamente pelas pessoas transgêneros no Brasil, é, sem dúvida, uma forma de opressão. Deste modo, quando as pessoas transgêneros, gays e demais membros da comunidade LGBTQ+[1] no Brasil querem sentir-se representados e ouvidos, muitos deles se voltam para a ficção, mais especificamente as telas do cinema.

[1] Neste estudo, utilizo o termo LGBTQ+ de modo a traçar conclusões gerais a respeito da experiência dos membros das comunidades representadas nesta sigla. No entanto, reconheço a especificidade da experiência de cada um dos grupos incluídos na sigla e observo que os filmes selecionados para análise abordam apenas a experiência de homens gays e mulheres trans.

O cinema *queer*[2] no Brasil não é, tecnicamente, uma novidade. *Augusto Aníbal quer casar*, uma comédia muda de 1923, dirigida por Luiz de Barros, foi o primeiro filme brasileiro a abordar os problemas dos travestis e de pessoas transgêneros. Embora seja um filme notável pela sua idade, é um filme mais sobre *crossdressing* do que sobre a identidade de gênero. *Alô, alô carnaval* (1936), dirigido por Adhemar Gonzaga, é um filme da primeira fase das chanchadas no Brasil que tem como protagonista um homem afeminado, apresentado de modo caricato e exagerado. O filme é uma comédia e usa o homem homossexual como um alvo fácil (e aceitável) de zombaria, ou seja, como alívio cômico (Pinheiro). O cinema *queer*, é, então, quase tão antigo como o próprio cinema brasileiro. Mas isso não é necessariamente algo positivo. Como já foi dito, esses filmes costumam ser bastante homofóbicos e/ou transfóbicos. Um dos primeiros exemplos de uma representação mais positiva e realista de uma personagem *queer* pode ser visto em *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), dirigido pelo cineasta argentino-brasileiro Héctor Babenco. Nele, a travesti Lilica é vista em um reformatório masculino. Essa representação mostra, segundo Anna Caroline de Moraes Pinheiro,

> mais um problema encarado por pessoas transgêneras no país, . . . a exemplo do sistema penitenciário internacional exposto em alguns filmes, e mostra a importância do reconhecimento da identidade social desses indivíduos para poder ter acesso aos direitos e deveres referentes ao gênero que sentem pertencer de verdade. (45)

[2] Aqui, usa-se o termo *queer* para indicar qualquer identidade de gênero ou sexualidade que desvia da norma em uma sociedade altamente hetero- e cisnormativa como o Brasil. Diferente de LGBTQ+, o termo *queer* tem mais relação com a cultura, e menos com a identidade pessoal—ou seja, uma pessoa forma parte de uma comunidade LGBTQ+, e essa comunidade compartilha, de certa forma, uma cultura *queer*.

A obra de Babenco, ao mostrar para o público a questão das travestis, significou um grande passo no estabelecimento de um cinema plenamente *queer*, capaz de exibir com mais complexidade os problemas sociais da comunidade gay e trans. *República dos assassinos*, um filme de Miguel Faria Jr., trouxe, por sua vez, em 1978, "um dos poucos beijos entre homens do período" (Lacerda Júnior 110). O cinema *queer* no Brasil torna-se mais conhecido ainda com *Madame Satã* (2002), dirigido por Karim Aïnouz, um filme altamente premiado e visível, que inclusive entrou no ranking da Associação Brasileira de Críticos de Cinema dos melhores filmes brasileiros, em 53º lugar (Dib). O filme retrata a personagem histórica Madame Satã, uma travesti brasileira que se tornou uma lenda. *Madame Satã* pode ser considerado o início de uma catarata de filmes *queer* brasileiros.

A partir de *Madame Satã*, muitos outros filmes que abordam o tema *queer* foram lançados, como os selecionados para esta tese: *Carandiru* (2003), de Héctor Babenco; *Do começo ao fim* (2009), de Aluizio Abranches; *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014), de Daniel Ribeiro; *Bixa travesty* (2018), de Kiko Goifman e Claudia Priscilla; e *Sócrates* (2018), de Alexandre Moratto. Os filmes selecionados para análise foram escolhidos por serem de certo modo exemplares na representação de gays e transgêneros no Brasil no cinema brasileiro do século 21. *Carandiru* lida com a questão da romantização das travestis. *Do começo ao fim* e *Sócrates* fornecem uma visão do classismo e racismo prevalecentes na comunidade LGBTQ+ no Brasil. Juntos, os dois filmes mostram a comunidade LGBTQ+ dividida por classe, raça e sorte. *Hoje eu quero voltar sozinho* retrata crianças LGBTQ+ em idade escolar. Como é ser jovem e gay no Brasil, e como é a representação fílmica diferente dos desafios que muitos jovens gays brasileiros testemunham e sofrem no dia a dia? *Bixa travesty* é um musical e um documentário que retrata o cotidiano de uma artista travesti, Linn da Quebrada, e as experiências de ser trans

no Brasil. A franqueza e o orçamento baixo desta produção lembram um pouco a estética do Cinema Novo. O realismo resultante dá a Linn da Quebrada a oportunidade de chocar e mostrar para todo o mundo o que é ser trans em um dos países mais transfóbicos do mundo.

"Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça." O problema de possuir uma câmera já está resolvido para os cineastas brasileiros do século 21. Eles também sabem como fazer um filme. Mas quais são as ideias na cabeça deles? Como lhes moldou a transfobia e a homofobia que experimentaram, se é que as experimentaram? O que significa ser trans ou homossexual no Brasil? E, se os cineastas elas/eles mesmos não são transgêneros ou homossexuais, como e por que decidiram representar essas comunidades? O que eles têm a dizer, e como vão dizê-lo?

CARANDIRU: UM DOS PRIMEIROS, MAS NÃO NECESSARIAMENTE O MELHOR

Em uma entrevista com Ali Jaafar, o cineasta Héctor Babenco, diretor de *Carandiru*, diz que este "é o filme mais realista que [ele] já fez" (Jaafar). É um filme que ressalta a violência que marca o sistema penitenciário do Brasil, a violência com a qual o Estado trata os prisioneiros, assim como a toxicodependência galopante que os afeta. É também, junto com *Pixote, a lei do mais fraco* e *Beijo da Mulher Aranha* (1985), também dirigidos por Babenco, um dos primeiros filmes brasileiros a retratar a realidade do indivíduo transgênero no Brasil. Babenco foi um dos primeiros cineastas no país que abordou esse tema. De fato, Lufe Steffen, outro reconhecido cineasta brasileiro, cujas obras enfocam também essa realidade *queer*, considera Lilica, personagem trans do filme *Pixote*, a primeira personagem trans "autenticamente retratada" no cinema brasileiro (Dennison 7).

Não é surpreendente, então, que Babenco tenha incluído uma personagem transgênero em *Carandiru*. Essa personagem, Lady Di, é completamente diferente de seu retrato no livro

Estação Carandiru, de Drauzio Varella, em que o filme se baseia. Até o seu nome é diferente: no livro, seu nome não é Lady Di, mas sim Leidi Dai. Em *Estação Carandiru*, ela é uma personagem secundária, que é mencionada um total de três vezes. No livro, há também várias outras personagens transgêneros muito mais prominentes do que ela. No livro, Leidi Dai aparece no contexto da história de outro personagem, e fica sugerido, com pouco alarde, que ela tenha sido morta. Por que Babenco resolveu lhe dar mais destaque no filme? Qual é o papel de Lady Di no filme e por que ela é retratada do modo como é? E por que Babenco não selecionou qualquer uma das outras personagens transgêneros do livro para aparecer no filme?

Proponho que Lady Di cumpre um papel afetivo no filme, e é usada por Babenco não com o fim de expor nem mostrar a realidade da travesti encarcerada, mas para fazer o público gostar dela e assim sentir mais empatia pelo tema. As travestis do livro original foram retratadas do modo como as via o Doutor Varella. Lady Di, como ela e apresentada no filme, é uma construção ficcional de Babenco com vistas a compor uma realidade na qual ela é a imagem da pureza. Lady Di é apresentada sem defeitos, para gerar afeição e empatia por parte do público. A irrealidade que o filme constrói é intencional. Em um filme cheio de homens malandros, o único jeito de uma personagem travesti ser aceitável é construindo-a como uma personagem dentro da "norma" em todos os outros sentidos, que não a sua sexualidade. Lady Di não usa drogas. Ela também não tem AIDS, como muitos outros na prisão. E, como nota Adrielle Pereira no seu artigo "Transexualidade e sistema prisional brasileiro,"

> o filme, a partir da personagem "Lady Di" apresenta uma visão romantizada da rotina da transexual no sistema prisional brasileiro. Na obra, a personagem não sofre nenhum tipo de violência física, psicológica, moral ou sexual, nem por parte dos demais detentos, nem dos representantes do estado. É respeitada em suas

> escolhas, exceto por seu pai, consegue viver com dignidade, ao lado de um companheiro, relacionamento que é ratificado pelos colegas e inclusive pelo médico do presídio. (7)

Em outras palavras, mesmo com todas as possibilidades de Lady Di sofrer abuso por parte dos outros detentos e do Estado, isso não acontece, porque, na minha opinião, isso não combina com a imagem dela que o diretor quer passar. Por que os detentos ou o Estado seriam violentos com uma pessoa tão perfeita como Lady Di? A função dessa representação é a criação de um elo entre o público e Lady Di. Babenco quer que o público se importe com ela e com seu destino. Quando os policiais invadem o presídio do Carandiru, um deles brinca com o destino dela. Nesse momento, com uma arma apontada para a sua cabeça, ela ao lado do seu marido, não sabemos se o policial vai atirar em Lady Di. Ficamos com medo, pensando em todas as possibilidades. Será que ela vai morrer, junto com tantos outros? O alívio que o público sente quando o policial baixa a arma e os deixa em paz é imenso. No contexto cinematográfico, e até mesmo traçando um paralelo com a literatura, a estratégia de criar uma relação forte entre uma personagem e o público, e mais tarde colocar a vida ou o seu destino em jogo é um recurso clássico para criar tensão. As razões pelas quais Babenco arquiteta a personagem de Lady Di do jeito que ele o faz são facilmente entendidas.

Quando se considera a construção de uma personagem como Lady Di, é relevante comparar e contrastar sua representação no filme com a realidade diária de pessoas como ela. Claro está que a ficção não tem que corresponder exatamente à realidade. No entanto, essa comparação é relevante quando se pensa que *Carandiru* se constrói como um filme realista. De fato, seu próprio diretor, Héctor Babenco, afirma que *Carandiru* é o filme “mais realista que [ele] já fez” (Jaafar). Por isso, é relevante considerar a realidade das pessoas e dos grupos

retratados no filme. Comparando o filme com a realidade, ou até mesmo para a “realidade” dos personagens transgêneros conforme retratada por Doutor Varella no livro, nota-se que o filme apresenta uma versão distinta da realidade de ser transgênero. No livro, Varella menciona mulheres com silicone de má qualidade e com implantes malfeitos que lhes causam dores intensas; ele menciona também travestis sendo tratadas como objetos e não raras vezes mortas. Varella trata das repetidas lutas entre os grupos de travestis, assim como da doença que as afeta tão fortemente, a AIDS. Não tem romance nesse livro. O personagem Sem-Chance, por exemplo, que se apaixona por Lady Di, existe, mas no livro Varella o descreve já quase morto após ele ter usado craque. As outras personagens travestis também sofrem na versão literária: elas são descritas como mais vingativas e violentas. No livro, por exemplo, Margô Suely é uma travesti que se apaixona por um ladrão e fica amiga da Zizi, outra travesti. Após retornar da enfermaria, ela descobre que Leidi Dai a substituiu, e a acaba matando. No livro lemos também a história de Veronique, travesti com silicone malfeito, o que lhe causa muita dor. O filme nos diz que Lady Di tem esse mesmo silicone malfeito, mas ela nunca passa por dor semelhante nas telas. Ela não pode. Isso seria uma violação da sua pureza no filme. O sofrimento não é charmoso e, para alcançar os seus objetivos dramáticos, Babenco não pode permitir que ela seja menos que uma personagem perfeita. O fato de que a personagem de Babenco tem o nome Lady Di pode ser entendido como praticamente uma coincidência, já que sua representação no filme é muito diferente de sua existência no livro. De fato, Babenco poderia ter elegido qualquer outra travesti entre as retratadas no livro, uma vez que a representação fílmica é muito diferente de todas as travestis retratadas no livro. No filme, a comunidade de travestis que aparece quando Lady Di se casa com o Sem-Chance existe e é uma comunidade unida, forte e positiva. No filme, o doutor Varella caminha com Lady Di até o seu noivo. A grande maioria das cenas que a incluem é

alegre. A única cena de desrespeito tem relação com a atuação de seu pai, mas, mesmo nessa cena, a mãe dela está lá para cuidar da sua filha. Ou seja, mesmo quando Lady Di "perde," ela ganha.

E quando ela ganha, ela ganha de fato. *Carandiru* é um filme com poucas vitórias para as suas personagens principais. Um dos presos, Peixeira, se entrega a Deus e encontra paz em uma versão do cristianismo que se parece mais a uma seita (algo provavelmente intencional, da parte de Babenco). No entanto, Peixeira morre durante o massacre tentando espalhar a palavra de Deus. Para quase todos os protagonistas de *Carandiru*, esse é o único tipo de vitória possível. Lady Di, porém, "ganha" durante todo o filme, e a cena do seu casamento é apenas um exemplo de suas vitórias constantes.

O casamento de Lady Di é uma cena que contrasta com todas as outras cenas do filme. Ela chega a ser quase ridícula, por ser tão exagerada, mas é uma cena de alegria pura. Nela não se veem as cores frias e escuras do resto do filme. As arruinadas paredes azuis do presídio do Carandiru são agora vermelhas e estão cobertas de flores. Todos que estão na casa de detenção, sejam travestis ou homens, estão lá para aproveitar a atmosfera jovial. O Doutor Varella caminha com Lady Di, e ela e Sem Chance trocam alianças. Não existe perigo, nem julgamento. Trata-se apenas de uma bela relação que é concretizada da forma mais tradicional que existe, como se fosse o fim de um conto de fadas. A alegria que a cena proporciona e o sentido de conclusão e completude que o casamento permite a Lady Di é algo que nenhum dos outros detentos que são personagens do filme recebe.

As opções de Babenco, ao compor Lady Di, foram feitas para criar um contexto mais amistoso em relação ao tema das travestis. Babenco quer compor um melodrama, como parte do seu *classicismo cinematográfico*, palavra que ele usa para denominar seu estilo de fazer filmes

(qtd. in Arantes). Como já foi notado, uma meta de Babenco com *Carandiru* é estabelecer uma relação entre as personagens do filme (neste caso, Lady Di) e o público. Um estilo menos moderno e mais clássico, como o próprio diretor ressaltou em uma entrevista à *Folha de São Paulo*, quando se comparou com Fernando Meirelles, diretor de *Cidade de Deus* (2002):

> Eu disse a [Fernando Meirelles]: talvez você me veja como uma pessoa da era paleolítica. Admiro muito o seu trabalho. Mas cresci lendo, não cresci vendo. Minha formação está ligada a uma forma mais clássica de organizar a narração. Eu me sinto perto de . . . um cinema que beira o melodrama. (Arantes)

Esse classicismo cinematográfico de Babenco lhe permite estabelecer uma conexão emocional com o público, mas para fazer isso com as travestis, antes ele deve "higienizá-las," já que, como nota Bruno do Nascimento Silva, "a transexualidade . . . é claramente repudiada[a] na sociedade brasileira, que ainda carrega consigo fortes marcas de um conservadorismo histórico-cultural" (9) O classicismo cinematográfico que Babenco está atrelado ao melodrama, e o melodrama somente existe sustentado por uma forte relação entre público e personagem. Purificar as travestis serve para torná-las "aceitáveis" na sociedade brasileira, o que permite que se componha o melodrama de Babenco. Mas essa purificação vem com a criação de uma outra realidade que não reflete a realidade que experimentam tantas travestis brasileiras no seu dia a dia.

Carandiru, apesar de ser um dos primeiros filmes a retratar a travesti brasileira com seriedade e respeito, é um filme que, pela sua desconsideração da dura realidade dessas pessoas, acaba desrespeitando-as. Babenco, com boas intenções, acredito, esteriliza a realidade do indivíduo transgênero no "mais realista" de seus filmes, para criar o melodrama que o seu estilo

de direção requer. Mas essa esterilização é acompanhada por um preço pago—a criação de uma ficção dentro de uma história realista.

Do começo ao fim e *Sócrates*: Uma discussão sobre raça e classe social e seus efeitos sobre a representação das relações homoafetivas

Um estudo de Sulaimon Giwa e Cameron Greensmith realizado no Canadá concluiu que "o racismo é inerente na comunidade LGBTQ." Apesar de este estudo não ser sobre o contexto brasileiro, o papel que o racismo desempenha na comunidade LGBTQ+ é inegável—ou seja, a comunidade LGBTQ+ não é uma comunidade poupada das hierarquias étnico-raciais, onde todos convivem em harmonia. Silvia Aguião retrata a ideia de uma comunidade imaginada, dizendo que ela é "produto e produtora de diversos feixes de relações sociais que perpassam políticas de governo, movimentos sociais, a produção acadêmico-científica sobre o tema e os seus idiomas específicos como, por exemplo, o dos direitos humanos" (282).

Nessa comunidade, o racismo e o classismo existem, contribuindo assim para intensificar a opressão dentro de um grupo já oprimido no contexto social mais amplo. Nesta seção, lanço mão da comparação entre dois filmes de modo a melhor compreender o contraste entre realidades distintas experimentadas por membros da comunidade LGBTQ+ pertencentes a diferentes grupos étnico-raciais. Os filmes selecionados são *Do começo ao fim*, dirigido por Aluizio Abranches, e *Sócrates*, dirigido por Alexandre Moratto.

Do começo ao fim trata da experiência de homossexuais brancos. O filme segue a vida de dois meios-irmãos em um bairro de classe alta no Rio de Janeiro. Francisco e Thomás, após a perda da sua mãe, Julieta, assumem uma relação romântica e sexual. O filme se organiza mais como um filme padrão romântico: o enredo principal não trata da discriminação, nem de como a

relação entre dois homens—que além de tudo são meios-irmãos—é percebida pelos outros. O filme foca os desafios que cercam a tentativa de os dois permanecerem juntos, como um casal, mas estes desafios têm muito pouca relação com o homossexualismo dos protagonistas, e muito mais relação com suas decisões pessoais. De fato, Francisco e Thomás conseguem ficar juntos no fim do filme. *Sócrates*, por sua vez, trata da realidade da população pobre e negra. O filme segue a vida de um jovem gay, rejeitado pelo pai, que mora na favela México 70, em Santos, no estado de São Paulo. Já no início do filme, Sócrates se vê completamente sozinho após a morte repentina de sua mãe, até então fonte de apoio emocional e material. Os eventos que seguem incluem seu namoro breve com um jovem chamado Maicon, um reencontro violento com o seu pai homofóbico, e a luta pela sobrevivência em um mundo onde o protagonista parece não ter chances de sobreviver. Os eventos retratados em *Sócrates* contrastam muito fortemente com aqueles retratados em *Do começo ao fim*, obra em que prevalece uma visão idealista, vivida por uma porcentagem muito pequena da população brasileira homossexual. *Sócrates*, diferentemente, retrata a realidade para esses que não têm a mesma sorte que Francisco e Thomás.

Antes de examinarmos *Do começo ao fim* como a representação da experiência dos homossexuais brancos e ricos, devemos primeiro considerar a questão de *Do começo ao fim* como uma representação verossímil ou não da realidade. Job Lopes nota, no seu artigo sobre o homoerotismo em *Do começo ao fim*, que "O cinema, assim como a literatura, carrega uma verdade, que não está no registro escrito como nas formas tradicionais, mas em imagens visuais. Mesmo que sejam ficcionais, tanto obras literárias quanto cinematográficas, elas configuram um espaço de representação da realidade" (257). Espera-se, deste modo, que *Do começo ao fim* seja uma espécie de espaço de representação da realidade. No entanto, o que chama a atenção é que os elementos não realistas de *Do começo ao fim* são distintos do que se veem nos demais filmes.

Não se trata de uma contradição explícita à experiência diária dos indivíduos homossexuais ou transgêneros—como se nota na realeza de Lady Di, em *Carandiru*, ou, conforme veremos mais adiante, nos agressores não homofóbicos de *Hoje eu não quero voltar sozinho*. A realidade que é apresentada em *Do começo ao fim* consiste em um exagero dos privilégios da parcela branca da comunidade LGBTQ+, vantagens essas de que essa população usufrui sem muitas vezes sequer ter consciência delas. Embora *Do começo ao fim* não seja um filme realista, ao estilo de *Sócrates*, é um filme que modifica a realidade, sem necessariamente distorcê-la, mas sem dúvida exagerando-a.

Como os dois filmes têm como cenários cidades grandes, seria esperado que eles compartilhassem elementos comuns à experiência urbana dos protagonistas. Esse não é o caso. *Sócrates* é um filme que ocorre não na cidade de Santos, mas sim em um favela de Santos. Segundo a arquiteta urbanista Paola Berenstein Jacques, o ambiente da favela apresenta três traços principais: a fragmentação, o aspecto labiríntico, e o rizoma (2001). A fragmentação representa a ligação entre o corpo e a arquitetura, e surge devido à forma como se compõe uma favela, que é simplesmente uma construção feita pelo próprio morador com o que ele ou ela consegue encontrar. O segundo traço, o aspecto labiríntico do ambiente da favela, representa a ligação entre a arquitetura e o espaço urbano. Quem já esteve em uma favela sabe que ela lembra um labirinto. Os seus becos não foram planejados. Não existe um mapa exato, e a movimentação dentro dela se faz baseada no conhecimento do ambiente por parte dos moradores. O terceiro traço da favela, o rizoma, se refere à ligação entre o espaço urbano e o território físico que a favela ocupa. Nas palavras da Jacques, “As favelas são formações ‘orgânicas’ que se constituem por ocupações ‘selvagens’ de terrenos” (4). A favela é um espaço que, diferente de uma cidade da classe média e alta, está num fluxo constante. Não para de crescer, primeiro no sentido

horizontal, e logo no sentido vertical. As raízes fortes da cidade planejada criam um espaço de ordem—uma ocupação firme e estável da terra. A favela, um emaranhado de edifícios e fios elétricos, é uma ocupação caótica, repleta de confusão e movimento constante.

Essas três características da favela se encontram em *Sócrates*. Quando o personagem Sócrates olha para a vista de Santos, no minuto 8:34 do filme, não vislumbramos o famoso Monumento dos 100 Anos da Imigração Japonesa, nem uma vista linda da Baía de Santos. Vemos apenas a favela, fragmentada e labiríntica. Pode-se dizer que Sócrates mora dentro dessa cidade que a câmera mostra, e não na Santos reconhecida pelas classes média e alta brasileiras. O rizoma da favela ocupa o mesmo território que Santos, mas Sócrates não ocupa o mesmo espaço que Santos. Não ocupa o mesmo espaço que Leonardo, protagonista de *Hoje eu quero voltar sozinho*, filme que será analisado na seção seguinte, que se passa em um espaço repleto de bicicletas e calçadas limpas e bem acabadas. Em Sócrates, não se trata de uma cidade, com raízes fortes que alimentam a prosperidade contínua da sociedade. Trata-se de uma favela, espalhando-se e ocupando espaço, mudando de estado e decaindo constantemente. Sócrates, por sua vez, mora neste espaço da favela, mais precisamente na México 70, isolado e sozinho. As oportunidades a ele disponíveis são limitadas por essa selva de tijolos que é a favela México 70.

Se *Sócrates* é um filme sobre as experiências de um morador da favela, *Do começo ao fim* é o oposto disso. Francisco e Thomás moram juntos em o que é praticamente uma mansão, com toda a opulência e todos os luxos que vêm com uma mãe que trabalha como médica. Aos 31:00 do filme, é possível ver uma imagem mais completa da sua casa. A casa tem piscina, janelas grandes com uma vista incrível da floresta ao seu redor, e um jardim tropical criado e mantido com requinte. É praticamente uma casa dos sonhos, quase uma casa fantástica—no

sentido de pertencer ao terreno da fantasia. A casa representa uma riqueza enorme, totalmente distinta do ambiente da favela de *Sócrates*.

Mas não é apenas a diferença entre as casas dos protagonistas que cria um estranhamento entre os dois filmes. Trata-se, principalmente, de como os filmes lidam com a ideia do espaço urbano. *Do começo ao fim* é um filme que se deleita com o urbano. É um filme cheio de imagens de cafés, tomadas do oceano e da costa do Rio de Janeiro. As ruas se encontram cheias de pessoas amigáveis, caminhando e explorando a cidade, sem medo. Não é um retrato necessariamente irreal; somente não é uma realidade acessível a todos. *Sócrates*, por sua vez, mostra a realidade da favela. O espaço urbano como é mostrado em *Sócrates* é sujo e cheio de perigo. É um lugar que representa o desespero. Esse espaço não é retratado assim só porque a favela é assim na vida real. Para o próprio Sócrates, a favela é um lugar que o restringe. Não tem como ele escapar de vez para a cidade. Sócrates não tem o dinheiro necessário para sair da favela, nem tem um jeito de conseguir esse dinheiro. A sua opressão está presente tanto em seus sentimentos como na composição do seu entorno. A respeito da acessibilidade de ambientes inclusivos à população gay, dentro do contexto urbano paulista, Juan Pereira Marsiaj observa que

> Estabelecimentos comerciais, especialmente os considerados mais modernos, mais abertamente gay, como certos bares, boates e festas estão frequentemente muito além do poder aquisitivo das classes mais baixas, o que os torna espaços de classes média e alta. Conforme mencionado anteriormente, certas cidades do interior do Estado de São Paulo funcionam como polos regionais devido à sua maior concentração de estabelecimentos comerciais para o público GLS, porém a mobilidade necessária e o custo dessas visitas ocasionais estão fora do alcance de grande parte da população de gays e lésbicas das cidades vizinhas. (141)

Sócrates não tem a mobilidade necessária para sair da favela. Os boates e bares que Pereira Marsiaj menciona, os mesmos frequentados por Francisco e Thomás em *Do começo ao fim*, são espaços inacessíveis a Sócrates. Essa inacessibilidade tem um impacto grande sobre o seu futuro. Quando a única pessoa que apoia Sócrates, a sua mãe, falece, ele se vê desprovido de qualquer opção, uma vez que ele não conta com uma rede de pessoas que o apoiam. Francisco e Thomás, em contrapartida, têm à disposição não apenas uma rede de pessoas da comunidade LGBTQ+, mas também têm uma casa a seu dispor, pais com renda estável, e uma mãe que, embora não entenda totalmente o que os seus filhos estão fazendo, se apresenta disponível para ouvi-los quando e se eles estiverem prontos. Como notamos em *Do começo ao fim*, a relação homossexual incestuosa entre Francisco e Thomás recebe maior apoio e compreensão do que o desejo e a relação homossexual por parte de Sócrates na favela.

A rede de apoio e o dinheiro disponível aos meios-irmãos em *Do começo ao fim* não são as únicas coisas que eles têm que Sócrates não possui. Os meios-irmãos também têm uma família que os aceita de forma incondicional. Como já foi dito, a mãe deles, antes de falecer, se oferece para conversar com os filhos. Após o seu falecimento, quando a relação deles se torna inquestionavelmente romântica e sexual, Alexandre, o pai de Thomás, aceita essa relação sem questioná-la e sem protestar. De fato, mais tarde no filme, quando Francisco e Thomás estão tendo problemas, é Alexandre quem, preocupado, tenta aconselhar os dois, com o fim de aproximá-los de novo. Ou seja, o pai de um dos rapazes quer que a relação entre o seu filho e o seu enteado continue, e está disposto a auxiliar e interferir na vida amorosa dos dois para fazer isso acontecer.

Em contraste, o pai de Sócrates, Robson, é cristão e provavelmente membro de uma das várias denominações evangélicas, marcadas pelo discurso homofóbico, que vêm ganhando

espaço entre a população pobre no Brasil. Robson tenta "salvar" o seu filho, mas ele o vê muito mais como sujeito de uma conversão urgente, do que como um filho a ser amado e aceito. Sócrates tenta evitar seu pai a qualquer custo. Quando vai para a casa de alguns familiares, Sócrates precisa fugir de seu pai. O jovem só volta para a casa do pai mais tarde no filme, porque não tem onde morar. Há uma diferença extrema entre o pai que ama e apoia os dois filhos, de *Do começo ao fim*, e o pai que agride, tenta converter o seu filho e "curá-lo" da homossexualidade, em *Sócrates*.

As realidades diferentes se manifestam não apenas nos detalhes da trama dos dois filmes, mas também na cinematografia. Aos 55:04 de *Sócrates*, o protagonista, já tendo esgotado todas as suas outras opções, resolve retornar à casa de seu pai. No começo da cena, vemos uma tomada prolongada da favela—como se a câmera estivesse presa nela. Continuando, vemos Sócrates, sufocado e preso entre os fragmentos da favela. A câmera começa a tremer, seguindo os passos do Sócrates. Quando se aproxima da porta do Robson, o jovem hesita. Quando ouve a voz de Robson perguntando quem está na porta, ele não consegue responder. Sócrates simplesmente bate na porta de novo. O jeito que a câmera se aproxima de Sócrates nos coloca quase dentro da cena, e o espectador sente o sufocamento que Sócrates sente dentro da favela e o aperto ou falta de espaço que ele sente com a proximidade do pai. Esse aperto é uma representação visual da opressão que a favela e Robson causam sobre Sócrates. A tensão dessa cena e seu resultado—Sócrates agride e rouba seu próprio pai—oferecem um contraste extremo a uma cena semelhante protagonizada pelos meios-irmãos e seu pai em *Do começo ao fim*.

Aos 1:14:40 de *Do começo ao fim*, vemos Francisco, Thomás e Alexandre juntos, em meio a uma videoconferência. É uma cena que, no contexto do filme, é importante: ela ajuda a estabelecer os problemas por que Thomás e Francisco estão passando. No entanto, visualmente,

trata-se de uma cena bastante simples e até desinteressante, com câmeras estáticas, diálogo pouco revelador, cores uniformes, e cenários bastante típicos. Mas isso é o que mais contrasta com a cena de *Sócrates*. A habilidade de pai e filhos terem uma relação positiva, e não uma relação de abuso e conflito é em si uma realidade que um morador da favela em Santos tem menos chances de experimentar. Os *laptops* novos dos personagens de *Do começo ao fim*, assim como todo o cenário que os cerca é típico para os ricos, como Francisco e Thomás, e não para os pobres, como Sócrates. Na cena em que Sócrates usa um computador, ele o faz para criar e imprimir um currículo, para poder sair em busca de um trabalho. Além disso, ele o faz em uma LAN House, e sequer tem o dinheiro necessário para pagar por todas as cópias que ele quer imprimir. Além de tudo isso, como a funcionária da LAN House nota, "[ele] não sabe nem mexer no computador." A riqueza e as vantagens que cercam os personagens de *Do começo ao fim* é uma manifestação do privilégio de ser rico e branco. A "brancura" é mais uma vantagem que Sócrates não possui.

A inabilidade de certos indivíduos habitarem certos espaços, seja por sua situação econômica ou por sua cor da pele, é uma realidade que ambos os filmes sublinham de forma realista. Em um ensaio de Ari Lima e Filipe de Almeida Cerqueira sobre a interação entre a identidade homossexual e a identidade negra em Alagoinhas, no estado da Bahia, um dos entrevistados explica a diferença entre ser negro e gay e ser branco e gay:

> [Entrevistador:] Você acha que quando se trata de casais negros . . . é diferente de quando se trata de casais gays brancos . . . o povo vê eles de forma diferente? . . . . [Entrevistado:] Sim! Por que como eu já falei... Ele tem duas situações para contornar. A de ser negro e a de ser gay. Se ele já se assumiu, já é problema dele. Ele já se assumiu, já se libertou, não está mais naquela clausura. Mas agora vem o

> povo, né? E o povo vai bater na cara dele, por ele ser negro e por ele ser gay! "Ó pra ali ó . . . preto e viado!," "Duas bichinhas pretas viadinha." (14)

Como os dois filmes desta seção mostram, e como essas entrevistas mostram, ser gay e branco e ser gay e negro no Brasil são coisas bem diferentes, assim como ser gay e pobre e ser gay e rico. O estudo de Lima e Cerqueira também comenta a ideia errônea de que a cidade de Salvador seria um paraíso aos gays negros, por ser supostamente uma cidade negra e uma cidade com mais oportunidades para os homossexuais. Mas, como Lima e Cerqueira notam, "Para se deslocar ao 'paraíso' e conhecer seus frutos, é preciso dinheiro. Salvador realmente é uma cidade com maior expressão gay e negra que Alagoinhas, mas informação custa caro e a população negra é marcada por precárias condições de acesso a bens materiais e simbólicos, sobretudo quando comparada à branca" (14).

Há, de fato, no Brasil, poucos paraísos (ou talvez nenhum?) para a população negra e gay. Sócrates não tem como caminhar pelas mesmas ruas pacíficas por onde Francisco e Thomás caminham. Nesse sentido, *Do começo ao fim*, pela sua falta de personagens negras e abundância de aceitação em relação ao casal principal, é uma representação perfeita e exagerada da realidade branca. Ou seja, o filme não reconhece a experiência negra de ser gay porque todos os cenários e lugares que o filme usa não são espaços para a seção negra da comunidade LGBTQ+. Nesse aspecto, *Do começo ao fim* é verossímil, porque não inclui personagens negros no seu cenário. *Sócrates*, por sua parte, retrata essa realidade também de forma verossímil precisamente por não incluir os ambientes destacados em *Do começo ao fim*. Juntos, os dois filmes criam uma dicotomia: *Do começo ao fim* descreve os espaços que os brancos habitam e, pela sua falta de personagens negros, indiretamente estabelece que esses espaços são apenas para os gays brancos. A harmonia do estilo de vida de seus protagonistas confirma a vantagem de ser branco (também

quando se é gay) no Brasil. *Sócrates*, pela sua exclusão desses lugares e inclusão da favela, estabelece algo similar, e mostra as consequências do preconceito racial e da subsequente exclusão social dos negros (também quando gays). É precisamente a ausência (ou expulsão) do negro gay de vários espaços majoritariamente brancos que cria histórias como a de Sócrates.

HOJE EU QUERO VOLTAR SOZINHO: A ROMANTIZAÇÃO DAS RELAÇÕES HOMOAFETIVAS

Hoje eu quero voltar sozinho, dirigido por Daniel Ribeiro, é um filme em que a homossexualidade é apenas um detalhe. O filme é, em todos os respeitos, apenas um *Bildungsroman*, só que com um protagonista homossexual. O fato de Leonardo (Leo), personagem principal do filme, ser homossexual é tanto parte dele como a sua cegueira, ou seja, é uma característica apresentada como quase secundária por todo o filme. A única razão do filme ser considerado um filme *queer* é por causa do relacionamento gay no filme, mas isso também se apresenta como apenas uma relação como qualquer outra. *Hoje eu quero voltar sozinho* (ao qual a partir daqui me referirei usando apenas *Hoje*) é um filme do cinema *queer*, não há dúvidas. Mas, justamente como fez *Carandiru*, *Hoje* cria outra ficção, na qual a homossexualidade vira apenas uma parte do ser, e nesta ficção o preconceito em relação à homossexualidade é apresentado como uma consideração a posteriori, isto é, um perigo minimizado. A irrealidade que *Hoje* apresenta, embora não seja tão extrema quanto a de *Carandiru*, certamente não é menos visível.

Em 2015, um ano depois da estreia de *Hoje*, um grupo de três psicólogos realizou um estudo sobre a homofobia e o *bullying* em várias escolas no Brasil. Eles descobriram que "12 participantes se definiram homossexuais e percebeu-se entre esses meninos que o papel de alvo foi mais recorrente (58%) do que no grupo geral dos participantes (25%)" (Souza 293). Além

disso, também concluíram que “entre os meninos a segunda opção mais recorrente foram as ofensas de cunho homofóbico (20%)” (Souza 293). Ou seja, mesmo hoje em dia, e mesmo depois da estreia do filme, a homofobia ainda existe no Brasil, e o *bullying* é manifestação dessa homofobia. A primeira ficção criada pelo filme é, então, a falta dessa homofobia.

Os agressores no filme, e existem agressores nele, sim, cometem *bullying* contra o protagonista. E, sim, zombam da possibilidade de Leo e Gabriel serem um casal. Mas, criticamente, como nota Monara Santos Silva,

> Leo e Gabriel são jovens de classe média, com problemas comuns de adolescentes. Em nenhuma das cenas descritas, os personagens chegam a se denominar gays ou a usar essas palavras. Porém, mesmo que subliminarmente a questão da homossexualidade seja trazida no filme pelos colegas de Leo e Gabriel, sem citar termos tais como gay, homossexual ou outro, praticam bullying ao insinuar que eles eram um casal. (74)

É um tipo de bullying que não ressalta a homossexualidade. Ou seja, os agressores não são explicitamente homofóbicos. São apresentados como apenas agressores. As complexidades disso serão discutidas brevemente, mas, para resumir, os agressores praticam um tipo de *bullying* irrealista, no qual a homofobia não existe, e se trata apenas de uma implicância pessoal. A cena com o pior *bullying* não trata da homossexualidade, de fato, mas é mais relacionada à cegueira de Leo.

Pela criação de dita ficcionalidade, o filme ignora a realidade de muitos jovens brasileiros, e opta por narrar um romance simples. A realidade de preconceito e violência contra o homossexual existe em todos os lugares e em todas as faixas etárias. Um estudo de 2002, de Daniel Bontempo e Anthony R. D’Augelli afirma que “LGB youths reporting high levels of at-

school victimization reported higher levels of substance use, suicidality, and sexual risk behaviors than heterosexual peers reporting high levels of at-school victimization" (364). Embora esse estudo tenha sido feito nos Estados Unidos, sua conclusão, ou seja, a reação dos jovens LGB ao *bullying* dos seus colegas, são também válidas para o contexto brasileiro. Como notam Paloma de Albuquerque e Lúcia Williams (2015), quando o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) realizou um estudo sobre diversidade na escola, descobriu que

> 72% da amostra apresentou atitude discriminatória contra homossexuais. Dentre os resultados, constatou-se que 17% relatou ter conhecimento de que alunos homossexuais foram humilhados, agredidos ou acusados injustamente pela orientação sexual e 40% dos diretores presenciaram ou souberam de situações de alunos serem humilhados por serem homossexuais. (665)

A realidade de ser um jovem gay no sistema escolar no Brasil é sem dúvida uma realidade opressiva, e é uma realidade com a qual o filme decide não lidar. Os agressores existem sim, e, sim, zombam do protagonista. Mas a leveza com a qual os agressores confrontam Leo é problemática. Salta aos olhos o fato de essa zombaria ser apresentada sem atos de violência mais fortes e sem maiores consequências—Leo parece não se importar muito com a zombaria. A ausência de ênfase na homofobia, ainda que sirva aos objetivos da obra de ficção, trai a realidade dos jovens brasileiros como Leo. Ele não sofre *bullying* de uma forma realista, e isso deixa uma parte da experiência dos homossexuais no Brasil invisível e sem representação. A agressão contra os homossexuais, embora seja desagradável, é uma parte da realidade dessa população, e deixar essa realidade de lado para criar uma ficção mais agradável termina por ocultar a experiência diária de uma faceta da sociedade e impede que o público veja uma imagem mais

completa, complexa e realista sobre o assunto. O espectador pode sair do filme sem saber o que realmente significa ser uma pessoa LGB nas escolas brasileiras.

Para melhor contrastar os dados das pesquisas mencionadas anteriormente com a representação cinematográfica do tema, é importante observar em detalhes uma das últimas cenas do filme. Nessa cena, Leo, personagem principal, e Gabriel, rapaz por quem ele se interessa romanticamente, estão saindo da escola. Gabriel e Giovana, amiga de Leo, pretendem caminhar com Leo até a sua casa. O grupo de agressores e o seu líder veem que os três estão juntos. O líder, Fábio, zomba do "novo casal" (novamente sem nenhum discurso homofóbico, apenas mencionando a possibilidade de eles serem um casal), e Leo silenciosamente segura a mão de Gabriel, confirmando o que Fábio havia dito (ou seja, que se tratava, de fato, de um casal) e os dois continuam caminhando. A reação dos demais agressores não é continuar zombando do casal, mas sim zombar de Fábio, líder do grupo. Um deles até diz, "se fodeu, cara." O alvo da agressão, com a revelação de que Leo e Gabriel realmente formam um casal, não é o casal homoafetivo, mas passa a ser Fábio. Essa cena chama a atenção por sua falta de verossimilhança.

Esta é a maior ficção do filme. Que, de algum jeito, os agressores não seriam homofóbicos. O mesmo grupo de pessoas que praticamente torturou um menino por ser cego agora está zombando de um colega, líder do grupo de zombadores, por rir do casal homoafetivo. Justamente como Babenco fez em *Carandiru*, a realidade da situação dos jovens brasileiros da comunidade LGB (e T, no caso de *Carandiru*) é ignorada na ficção criada por *Hoje*. Claro está que qualquer diretor tem o direito de optar por não retratar a realidade. No entanto, essa opção se torna problemática quando se trata da representação de um grupo que enfrenta diariamente o preconceito. Fora do filme, a realidade da população LGBTQ+ é outra. A escola não é apenas

um lugar de riso e graça, de romance e amizade, mas pode ser também um lugar perigoso, cheio de terror. A mera representação dos agressores no filme não é suficiente, porque a natureza dos agressores e de suas agressões não corresponde à realidade. O problemático na falta de realismo deste filme tem relação com sua proposta de apresentar um casal protagonista homoafetivo, mas não comunicar ao espectador a realidade de sua experiência. Ao assistir *Hoje*, o espectador que não conhece bem a realidade dos homossexuais no Brasil pode acreditar erroneamente que a experiência dessa população não envolve o medo e a opressão. O problemático, deste modo, é inserir em uma representação realista—da vida dos jovens, da experiência de um menino cego—a falta de realismo no que tange as experiências dos jovens LGBTQ+.

Em um estudo realizado por Lauren B. McInroy e Shelley L. Craig sobre os efeitos que a representação de personagens LGBTQ+ na mídia têm sobre os jovens que são membros dos grupos representados na sigla, as autoras concluíram que

> media representations of LGBTQ people (regardless of quality) may remain crucial in facilitating LGBTQ identity development (Meyer 2009), but perhaps only during certain phases of the process. Development could also potentially be better facilitated by more complex and realistic representations. (43)

A representação de personagens LGBTQ+ tem um grande efeito no desenvolvimento da identidade *queer* dos jovens LGBTQ+. A falha em se representar realisticamente esta realidade é uma crítica das autoras, sim, mas é ainda mais nítida nos entrevistados: os jovens querem representações realistas, não necessariamente representações digeríveis ou positivas. Como em *Carandiru*, a distância da realidade da experiência dos jovens homossexuais em *Hoje eu quero voltar sozinho* pode, sim, tornar o filme mais agradável, mas surge de novo a questão da responsabilidade. Quando um cineasta faz um filme sobre um grupo marginalizado, o cineasta

deve fazer isso com a responsabilidade de apresentar essa comunidade do modo como eles querem ser apresentados, ou de um modo que poderá avançar sua luta pela dignidade e pela igualdade.

Hoje é um filme que, embora seja desafiante na sua apresentação de um menino gay e cego, é também tímido no que se trata da representação dos agressores do filme. Ao fazer isso, corre o perigo de tornar essa realidade invisível. Isso importa tanto para os jovens LGBTQ+ quanto para o público não LGBTQ+ que assiste o filme. Agressões abertamente homofóbicas existem em por todo o Brasil, e eliminá-las de uma representação cinematográfica pelo bem do roteiro do filme é uma opção questionável.

Bixa Travesty: O cinema como veículo de protesto

Se *Hoje eu quero voltar sozinho* e *Carandiru* criaram espaços fictícios para retratar a realidade da população LGBTQ+ de uma forma mais digerível ao público, é *Bixa travesty* que encara a realidade sem piscar e com bravura. *Bixa travesty*, documentário musical dirigido por Claudia Priscilla e Kiko Goifman, é o filme mais realista entre todos aqui analisados, e talvez um dos filmes mais realistas do cinema *queer* brasileiro. Porém, isso não é só por causa do fato de o filme ser um documentário. O filme retrata a experiência de uma artista mulher trans, a cantora e compositora Linn da Quebrada. A sua jornada, como é retratada no filme, permite uma visão mais de perto da realidade transgênero no Brasil. Como da Quebrada mesma descreve, em uma entrevista ao jornal *Correio Braziliense*, o documentário "Não é ficção; é friccional" (2018).

A realidade transgênero no Brasil, em contraste com o que foi mostrado em *Carandiru*, é uma das situações mais sombrias no mundo. Com o Brasil na liderança do ranking mundial de homicídios contra travestis e transexuais, a realidade brasileira de ser trans é bastante arriscada e

pesarosa: mesmo num país com uma taxa alta de violência contra os gays, uma pessoa trans é 17 vezes mais provável a ser morta (Oliveira e Mott 15).Ser trans no Brasil é ser trans em um dos países mais transfóbicos no mundo.

Quais são os efeitos dessa realidade na representação cinematográfica da jornada de Linn da Quebrada? A sua própria existência, mesmo desconsiderando seu papel como ativista, ou seja, seu simples ato de viver como mulher trans consiste em um ato político num país tão transfóbico (Dennison). Como Linn da Quebrada afirma, "[para mim] é um dever político ser feliz" (Dennison 18). A realidade na qual ela vive não quer que ela seja ou esteja feliz. As mortes, os homicídios e a mercantilização de pessoas transgêneros no seu "papel" mais comum, o da prostituta, é prova disso. Como é possível pertencer e existir em um espaço tão intolerante?

A resposta da Linn da Quebrada é, de fato, mais semelhante às respostas de Babenco e de Ribeiro do que pode parecer à primeira vista. Semelhante à forma como os diretores de *Carandiru* e *Hoje eu quero voltar sozinho* recriaram a realidade em seus longas-metragens de ficção, Linn da Quebrada também cria sua imagem. Mas não é uma ficção, senão uma realidade nova, um espaço próprio, ao qual ela pertence, por mais temporário que seja. Essa filosofia é revelada pela própria Linn no filme, mais especificamente nesta passagem: "Já que não tem lugar que me cabe, ao menos que eu inventasse um espaço que me coubesse, mas que é temporário, não quer dizer que eu vou caber aqui para sempre. Logo acho que vou precisar estar indo para outro lugar" (qtd. in Porchat 78).

O filme mesmo é uma abertura de espaço para que Linn possa criar-se e comunicar sua identidade. A franqueza e o tom realista que o documentário traz é um convite para dito espaço. O filme mostra Linn da Quebrada e sua mãe preparando um estrogonofe, mostra o quarto de Linn, mostra Linn recebendo tratamento contra o câncer—ou seja, mostra a sua vida e a sua

realidade diária. Ouvimos e vemos detalhes bem pessoais de sua vida amorosa e de seu processo criativo. Embora a criação por parte de Linn de uma realidade alternativa seja similar ao que acontece em *Carandiru* e *Hoje eu quero voltar sozinho*, *Bixa travesty* não é um filme que cria algo para suavizar o impacto da realidade como ela é para os espectadores. Em vez disso, o filme cria algo para que nós, espectadores, possamos entender a realidade dessa outra pessoa. Não é uma realidade feita de estatísticas e dados diferentes, mas uma realidade com perspectivas e visões diferentes do mundo. O filme é um registro e uma realização dessa realidade—uma prova da sua existência.

Essa realidade e o uso fílmico dela são retratadas da maior forma em uma coleção de cenas, que chegam aos olhos dos espectadores com certa velocidade, uma após a outra. Entre todas as cenas de todos os filmes escolhidos para esse trabalho, *Bixa travesti* é o filme que mais inclui cenas lentas e entediantes. Aos 11:52 do filme, por exemplo, justamente depois de um concerto de protesto, vemos Linn, sua mãe e suas amigas na sua casa. Estão falando sobre a realidade de ser travesti. Elas comentam como pode ser desmoralizante ser travesti no Brasil. Falam sobre o racismo e a pobreza, e sobre a importância de amar-se. Logo, vemos as duas se banhando juntas, mãe e filha, sem censura, sem refinamento, e com poucas palavras. Depois, vemos a bagunça no quarto de Linn da Quebrada, que se encontra lá com as suas amigas, e examinas suas primeiras músicas e seus escritos em um diário, e logo voltamos para o concerto. Essa coleção de cenas, embora seja bastante cotidiana, é de suma importância no estabelecimento e no conhecimento da realidade da Linn. É uma coleção de cenas que cria uma visão de normalidade, mas através da lente de Linn. Não é uma ficção criada por um cineasta para amenizar a realidade brusca de um grupo marginalizado como pessoas transgêneros. É, de fato, a realidade de uma pessoa desse grupo. As próprias cenas são gravadas como se o

espectador fosse apenas uma mosca posada na parede, e estivesse observando as intimidades da protagonista. Elas permitam ao público entrar na vida de Linn e perceber, pelo menos durante o filme, como é a sua vida fora dos palcos.

Mas a realidade de Linn não se imprime somente no aspecto visual do filme. A resistência que sua vida requer sequer precisa ser presenciada e interpretada, porque a Linn mesma já nos diz o que é que ela sente. A maior parte do filme é construída de cenas curtas, mas reveladoras. Cenas intimas que dão a Linn a chance de explicar os seus pensamentos e o modo como ela vê o mundo. Em uma dessas cenas, uma das primeiras do filme, aos 3:01, Linn descreve sua filosofia de vida. Ela descreve enquanto, ao mesmo tempo, acusa o seu público. Constantemente, ela usa a palavra "vocês." Ela diz, "Vocês fizeram tudo muito direitinho né?" Em resumo, Linn derruba a "quarta parede": ela convida o espectador a entrar em sua vida e se dirige diretamente a ele/a.

A militância de Linn em relação à causa transgênero e as acusações que ela faz são fundamentais na comunicação da sua realidade aos espectadores. Mesmo em um documentário, espera-se que a quarta parede se mantenha. Um documentário não é uma história fictícia, mas espera-se um enredo, mesmo assim. Queremos descobrir mais sobre os eventos retratados, mas não esperamos que o filme interrompa essa história para falar conosco. Certamente não esperamos fazer parte dessa história. Mas quando Linn da Quebrada usa o vocativo "vocês" enquanto ela olha diretamente para a câmera e quando, numa cena mais tarde, ela olha de novo para a câmera, desta vez apontando para o espectador com os dedos, é claro que ela não está falando com a câmera. É só olhar para o modo como ela se dirige à câmera... Ela está falando conosco, ela está nos culpando, e ela está nos avisando que ela e as pessoas como ela vão usar as "nossas táticas" e "melhorá-las," como ela diz. Essas cenas não são apenas detalhes de um filme.

São avisos para a sociedade e para um país que não se importa com o presente e o futuro da população LGBTQ+. Um discurso e uma interação assim, ainda que meio brutos, ajudam muito a construir a realidade de Linn da Quebrada. Quando ela fala conosco, quando ela olha para nós, é como se ela estivesse dentro do seu quarto conosco, dando ordens para que vejamos o que ela vê.

Isso, porém, não quer dizer que os elementos visuais do filme não são importantes. Um elemento visual marcante do filme é a nudez recorrente, tanto da própria Linn da Quebrada, como dos outros que estão com ela. Como nota Dennison,

> O fato de que ela [Linn] frequentemente aparece em frente da câmera em estado de nudez, tomando banho (sozinha e com os outros), sem maquiagem (mostrando sua pele pipocada) e sem "esconder a evidência" de sua genitália masculina e falta de seios, serve como um gesto de empoderamento libertador e como uma provocação ao entendimento do senso comum sobre mulheres trans como dependendo da cirurgia invasiva e do poder transformador temporário da maquiagem e roupas para reivindicar a feminilidade. (19)

A nudez, a falta de maquiagem, e o mostrar de sua genitália funcionam, sim, como gestos de empoderamento, como Dennison nota, mas também intensificam o sentimento de realismo que o filme tenta construir. Há uma sensação de falta de sentido cinematográfico. É precisamente a falta de uma quarta parede que constrói o realismo do filme, e a nudez dos personagens contribui para essa construção. O corpo nu remete a um estado quase selvagem. A falta de maquiagem, por sua vez, sugere certa desconsideração como a arte de fazer filmes. A exposição da genitália masculina de uma mulher é sem dúvida a realidade mais chocante do filme para alguns dos espectadores.

Mas não se trata apenas de chocar; a exposição da genitália é também uma forma de redefinir o gênero. Linn da Quebrada é uma terrorista de gênero, ou seja, ela constantemente redefine o gênero. Ela é uma mulher com genitália masculina e sem seios que continuadamente afirma a sua feminilidade e o fato de que ela é uma mulher. Quando a sua mãe se refere a ela usando o pronome "ele," Linn diz que vai tatuar a palavra "ela" na testa, "para a senhora não esquecer." Aos 1:06:45, Linn cumpre com a sua ameaça, e tatua a palavra "ela" na testa. Assim, ninguém mais tem uma desculpa para ter dúvidas sobre o gênero de Linn da Quebrada. Linn é "ela," feminina e mulher, e todo mundo agora deve saber disso, já que sua tatuagem imprime sobre o eu corpo a sua feminilidade. Linn é uma mulher cujo corpo é "marcado" por um pênis e pela palavra "ela." Deste modo, ela registra que o pênis e o feminino não estão em contradição.

Bixa travesty é um filme que não deixa de chocar. Entre os elementos de choque se podem listar: a nudez; a genitália masculina de uma mulher exposta; o fato de que a protagonista do documentário de certa forma "sai" do documentário para falar com os espectadores projetados; o dia a dia de Linn da Quebrada, repleto de momentos de luta e resistência; e, por último, o fato de o título do filme consistir em duas palavras geralmente usadas como meios de ofensa—bixa e travesti. Mas o filme mesmo não pode se abster de chocar, uma vez que este é um de seus maiores ganhos. O fato é que o cotidiano das pessoas transgêneros no Brasil já é chocante: é chocante para elas, pela violência que elas sofrem, e é chocante para quem, movido ainda pelo preconceito, acredita que o indivíduo transgênero é uma aberração. Para expor isso, é preciso documentar a realidade. E é isso que faz o filme. Documentar a realidade de uma bixa travesti no Brasil do século 21.

CONCLUSÃO

Ser parte da comunidade *queer* no Brasil sempre foi e ainda é um desafio, seja o indivíduo trans, gay, lésbica, intersexo, assexual, bissexual, pansexual, ou apresente qualquer outro "desvio" em uma sociedade majoritariamente heteronormativa e cisgênero. Essa comunidade, ainda que grande, no passado teve muito pouca representatividade e voz no cinema. Foi sempre fonte e alvo de piadas. Os membros dessa comunidade ainda sofrem e sua situação tem piorado com a popularização da ultradireita no país, com eventos como o assassinato de Marielle Franco, e até mesmo com a pandemia da Covid-19, que está afetando fortemente profissionais de sexo travestis e trans (Ker). Quando se adiciona a esta equação um presidente que diz que é "homofóbico, sim, com muito orgulho" (qtd. in Minervino), compreende-se a falta de otimismo da população LGBTQ+ no Brasil.

Mesmo assim, o cinema *queer* brasileiro continua prosperando em filmes como *As boas maneiras* (2017), dirigido por Juliana Rojas e Marco Dutra, que trata de lobisomens e possui temática lésbica, *Amores urbanos* (2016), de Vera Egito, um filme íntimo sobre o que é namorar na época moderna, e até *Ana e Vitória* (2018), de Matheus Souza, um filme feito para consumo casual, mas que inclui um beijo gay. O último, em particular, é bastante importante, uma vez que mostra que, mesmo com todos as questões políticas que envolvem a realidade de ser *queer* no Brasil, existem certos círculos onde ainda se combate a homofobia.

Todos os filmes analisados têm muito a dizer sobre a experiência LGBTQ+ no Brasil e fazem isso de várias maneiras. Seja através do protesto e da manifestação militante de Linn da Quebrada em *Bixa travesty*, seja através do retrato franco da realidade de *Sócrates*. Mas um filme *queer* não é *apenas* um filme *queer*, porque não pode ser. Existem outros temas, como o classismo e o racismo, a violência e a própria sexualidade—não no sentido de orientação sexual,

mas no sentido de sexo. Os filmes analisados abordam vários desses temas, e o fazem de formas diversas. Antes de lançarmo-nos pelas considerações finais, seria boa ideia comparar como esses filmes diferentes falam desses temas, e como isso impacta o cinema *queer* brasileiro em geral.

Na seção sobre *Do começo ao fim* e *Sócrates*, discutiu-se muito sobre o classismo presente nos dois filmes. Mas esses dois não foram os únicos filmes que abordam esse tema. Os três demais filmes tratam também do classismo de uma forma mais ou menos parecida com os outros dois, geralmente se aproximando ou de *Sócrates*, ou de *Do começo ao fim*. *Hoje eu quero voltar sozinho*, por exemplo, é também um filme que se deleita nos espaços urbanos. As únicas cenas fora desses espaços são as que têm lugar durante uma viagem de acampamento, que na verdade se parece mais com uma viagem de *glamping*. Esses espaços, e os passeios de bicicleta que Leo faz pelas ruas são muito semelhantes às representações e imagens da riqueza urbana que vemos em *Do começo ao fim*. Os dois filmes se encontram mais ou menos no mesmo espaço—Leo é da classe média, enquanto Thomás e Francisco são de uma classe mais alta. Os irmãos têm uma casa mais rica e opulenta, sim, mas realmente não há muitas outras diferenças entre suas vidas e a de Leo. Os personagens dos dois filmes, inclusive, compartilham uma obsessão com o que é estrangeiro: em *Do começo ao fim*, Thomás vai treinar para as Olimpíadas na Rússia; em *Hoje*, Leo quer viajar para o exterior para "se conhecer." Tanto Thomás como Leo se sentem atraídos pelo estrangeiro e a vislumbram vantagens em sua saída do Brasil. Além disso, as viagens com que os personagens sonham são vistas por eles como possíveis e acessíveis. No caso de *Hoje eu quero voltar sozinho*, a complicação quanto à ida de Leo ao estrangeiro se origina de questões práticas (a cegueira do protagonista), e não de questões monetárias. Em *Do começo ao fim*, o enredo foca o desafio de os irmãos conseguirem ficar juntos quando um deles está no exterior. Nenhum dos dois filmes reconhece o privilégio envolvido nessa decisão—viajar para o

exterior é uma possibilidade para todos os envolvidos, segundo esses filmes, que não têm que se preocupar com o dinheiro necessário. *Hoje eu quero voltar sozinho* e *Do começo ao fim* compartilham um desinteresse semelhante pelas implicações da riqueza dos seus protagonistas.

Para se compreender a abordagem do tema classismo e da homo/transexualidade em *Carandiru*, é importante observar especificamente a construção da personagem Lady Di. Na cena em que ela se encontra com os seus pais, fica claro que ser transexual gera consequências para a aceitação de um indivíduo um não por outros membros da classe social economicamente privilegiada. Quando os pais de Lady Di aparecem no dia da visita na penitenciária Carandiru, nada corre conforme o esperado. O pai de Lady Di é um homem que chega vestido de terno. Não sabemos a sua ocupação exata, mas ele é claramente um homem que ocupa um cargo importante, provavelmente um político ou um empresário. A mãe de Lady Di chega de brincos, vestindo uma saia e com o cabelo arrumado elegantemente. A filha deles está na prisão. Mesmo com todos os "defeitos" na representação de Lady Di apontados anteriormente, ressalto que, aqui, *Carandiru* acerta precisamente. A falta de apoio dos pais gera uma perda imensa de capital social para a filha. Como se pode apreender das interações entre Lady Di e os seus pais, a fonte da discórdia entre os três é o fato de Lady Di ser transgênero. É um dos raros momentos do filme em que Lady Di perde algo. Embora seja um sofrimento pouco explorado, e bastante contido em seus detalhes, o sofrimento ainda assim está ali, registrado na cena. Lady Di perde os pais e o *status* social por ser transgênero, e o filme registra isso com precisão e realismo.

Bixa travesty, por sua vez, fala um pouco sobre a romantização da pobreza, algo que Linn da Quebrada explicitamente condena. Em uma conversa com a sua mãe, esta diz que as duas passaram por fome e pobreza para aprender a "valorizar cada centavo que cês ganharam." Linn da Quebrada retruca, dizendo que isso é apenas "uma conversa para a gente ficar contente com a

nossa situação.” Enquanto ela fala isso, atrás dela, visto facilmente na geladeira branca, está um adesivo vermelho, com uma foice e um martelo dourados. Os pensamentos de Linn da Quebrada sobre as questões ligadas à classe social são retratadas claramente no filme. Embora este não seja precisamente o foco principal do filme, justamente como acontece em *Carandiru*, algumas dicas importantes estão registradas nas cenas; resta ao espectador percebê-las, para decodificar a mensagem.

Dado que os cinco filmes aqui analisados abordam temas ligados à sexualidade, seria de esperar-se que os cinco tenham algo a dizer sobre o sexo ou os relacionamentos. E os cinco, de fato, abordam esses assuntos, mas o fazem cada um a sua maneira . Todos incluem pelo menos uma cena de sexo ou de exploração da sexualidade, algumas conectadas com os seus temas principais, outras nem tanto. Em *Bixa travesty*, por exemplo, Linn da Quebrada, de novo falando com a mãe, pergunta-lhe sobre as suas experiências e preferências sexuais. A própria Linn da Quebrada fala abertamente de suas experiências sexuais e sobre os atos de sexo casual que já praticou. Em vários momentos do filme, Linn fala sobre as suas relações, e sobre a possibilidade de participar de um *ménage*. Em uma palavra, *Bixa travesty* é aberto quanto à sexualidade, e não tem medo de expor a sexualidade de seus protagonistas para todo o mundo.

Os outros filmes têm atitudes mais restritas. Por exemplo, embora *Carandiru* aborde o sexo no que tange a várias personagens, Lady Di fica em uma posição bem mais discreta. O filme menciona que ela já teve mais de mil parceiros, mas nenhum deles aparece. E, em vez de confirmar isso no próprio filme, com atitudes promíscuas, Lady Di é, de novo, restringida em suas ações de modo a manter sua suposta “realeza.” Ela entra em uma relação monogâmica com Sem Chance e, após descobrir que ela está “limpa” (ou seja, que ela não tem AIDS), a sua sexualidade basicamente desaparece do filme. Lady Di jamais recebe uma confirmação explícita

que prove a sua promiscuidade. Sua promiscuidade e sua sexualidade permanecem como traços ditos, mas não mostrados.

Sócrates é o único filme que investiga o lado econômico de uma relação homoafetiva. Sócrates, como jovem gay da periferia, não tem muitas oportunidades para namorar. Quando ele se aproxima de Maicon, vemos o que, dada a sua inexperiência aparente e idade, é provavelmente uma das primeiras relações, se não a primeira relação dele com um homem. O relacionamento entre Sócrates e Maicon é apaixonante, mas breve. Após serem acossados por dois jovens homofóbicos na praia, Maicon acaba com a relação. Sócrates, que parece ter se apaixonado por Maicon, tentar procurá-lo. Não se sabe bem se Sócrates procura Maicon porque a casa deste é o único lugar que resta para Sócrates, ou porque Sócrates o ama. No entanto, dado como Sócrates come o macarrão na casa de Maicon, o acesso a certos confortos na casa de Maicon certamente deve ter sido um fator relevante. Quando Sócrates é atingido por tragédia após tragédia, ele tenta retornar para a companhia da única pessoa que talvez pudesse ajudar-lhe: Maicon. A rejeição deste e o fato de que Maicon evita Sócrates sublinham uma visão sombria do amor homossexual na periferia e sugerem que talvez não haja espaço para ele. A relação entre os dois parece ser mais uma transação do que uma relação amorosa. Sócrates fornece o sexo, o elemento físico, e, por isso, pelo menos ao princípio, Maison o ajuda. Mas quando a situação se complica, e Maicon se vê ameaçado pela homofobia, a relação acaba. Mesmo sabendo que Sócrates precisa da ajuda dele, Maicon não abre a porta de sua casa para Sócrates. No mundo de Sócrates, este tipo de relação é o que mais se parece a um relacionamento amoroso. A experiência de Sócrates é muito diferente da experiência de Leo, de *Hoje eu quero voltar sozinho*. Em contraste com *Sócrates*, os dois aspectos, sexo e relacionamento, são pintados de uma forma bem mais otimista para Leo, que vive um final feliz. Por essa razão, *Hoje eu quero*

voltar sozinho se aproxima uma vez mais de *Do começo ao fim*. Os meios-irmãos também experimentam um final feliz, a paixão entre os dois é renovada, e o relacionamento continua sendo aceito socialmente.

As visões contrastantes de amor apresentadas nesses filmes remetem à questão de classe. Ter um final feliz em uma relação amorosa é também um privilégio, e é apenas mais um luxo que Sócrates nunca viverá. Por outro lado, *Bixa travesty* apresenta uma visão bem mais inovadora quando comparado aos outros filmes, uma vez que procura criar um espaço bem mais aberto para o amor. Isso significa, para a protagonista do filme, expor-se e, mais do que tudo, desligar-se das noções rígidas e antiquadas sobre o amor, o sexo, os relacionamentos e o próprio gênero. Em contrapartida, *Carandiru* apresenta um amor restringido, modelado em um amor puritano, e quase totalmente sem referências ao sexo.

Os cinco filmes estudados, ao abordarem uma variedade de temas, desde pontos-de-vista diversos, ajudam a criar uma tapeçaria ampla do cinema *queer* brasileiro contemporâneo. Claro está que os filmes selecionados para esta análise não são os únicos exemplos do cinema *queer* do Brasil no século 21. Além de outras produções cinematográficas, há de considerarem-se também produções para a televisão, como minisséries e novelas, como *Orgulho e paixão* (2018, Rede Globo), dirigida por Fred Mayrink, que registrou um dos primeiros beijos gays na história da telenovela brasileira, e a minissérie *Segunda chamada* (2019, Rede Globo), na qual Linn da Quebrada fez parte do elenco principal.

Isto não quer dizer que o futuro do cinema *queer* no Brasil está totalmente seguro. Segundo uma reportagem da Reuters, Bolsonaro já tentou congelar fundos da Agência Nacional do Cinema que foram destinados a filmes com temas LGBTQ+ e abertamente criticou uma série sobre transgêneros que tentava captar fundos (Lopez). Dos cinco filmes incluídos neste estudo,

todos receberam dinheiro do governo federal brasileiro, alguns de governos regionais, e outros de empresas como a Petrobrás, cujo acionista majoritário é o governo brasileiro. Esse tipo de investimento não simplesmente permite o crescimento contínuo do cinema *queer* no Brasil, mas também o sustenta. Sem esse dinheiro, é difícil imaginar um mundo no qual o cinema *queer* prosperasse como ocorre atualmente. Por sorte, no caso específico da tentativa de Bolsonaro de impedir o patrocínio de filmes com temática ou personagens LGBTQ+, um juiz federal bloqueou suas ações, e os fundos foram distribuídos como deveriam. A ameaça, porém, ainda existe, e Bolsonaro é famoso por desafiar as leis.

Não se pode antecipar o destino do cinema *queer* no Brasil, mas isso não é culpa nem da qualidade dos filmes nem dos cineastas neles envolvidos. Se o cinema existisse em um mundo ideal, seria possível prever que o cinema *queer* se elevaria ainda mais. Mas o cinema não existe independente da sociedade e de seu preconceito. Bolsonaro segue presidente e infelizmente é sintoma de um país ainda fortemente marcado pela homofobia e pela transfobia. E enquanto esta for a realidade do Brasil, o futuro do cinema *queer* permanece incerto.

É importante, no entanto, olhar para o cinema *queer* também como ele agora se apresenta. E, no momento atual, o cinema *queer* brasileiro é um terreno fértil, com vários filmes sendo lançados, e com tantos olhares diferentes e distintos sendo apresentados nas grandes telas sobre as experiências da comunidade LGBTQ+. *Carandiru* foi um dos primeiros filmes a abordar o tema. É imperfeito, e é uma representação pouco fiel à realidade, mas foi a base de algo muito maior a surgir, algo que Babenco provavelmente nem percebera na época. *Do começo ao fim*, um filme também falho, conseguiu retratar um casal homoafetivo. É um retrato novamente romantizado demais, mas também forma parte do cinema *queer* brasileiro. *Hoje eu quero voltar sozinho* mostra as dificuldades de ser jovem e gay no Brasil, e embora acabe sendo

um pouco fraco em termos de trama, é também um filme que ousou mostrar um jovem gay entrando em uma relação amorosa. *Sócrates* nos diz o que é ser gay em uma favela. Quando não tem nem o dinheiro nem os privilégios de Leo, de Thomás e de Francisco, o que acontece com um jovem homossexual? Finalmente, *Bixa travesty* explora a experiência de ser transgênero tanto no dia a dia como no mundo das artes. Não é, de fato, fácil redefinir o gênero em um dos países mais homofóbicos do mundo. Os cinco filmes selecionados para este estudo oferecem uma pequena, mas rica visão do cinema *queer* brasileiro do século 21. Sem apenas um deles, o cinema *queer* seria menos do que é. Um filme deve querer dizer algo. Deve transmitir uma mensagem. E todos esses filmes transmitem sua mensagem. Se o fazem da forma mais acertada ou não, mais produtiva ou não para a causa LGBTQ+, isso é outra história. O mais importante é que estes filmes dão espaço aos membros dos grupos marginalizados, emprestando-lhes voz, rosto e corpo. O cinema, assim, cumpre seu papel de contrapor-se à invisibilidade e ao silenciamento que com frequência aflige os indivíduos LGBTQ+ fora das telas no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguião, Silvia. "'Não somos um simples conjunto de letrinhas': Disputas internas e (re) arranjos da política 'LGBT'." *Cadernos Pagu*, vol. 46, 2016, pp. 279-310.

de Albuquerque, Paloma Pegolo, e Lúcia Cavalcanti de Albuquerque Williams. "Homofobia na escola: Relatos de universitários sobre as piores experiências." *Temas em Psicologia*, vol. 23, n. 3, 2015, pp. 663-76.

Arantes, Silvana. "*Carandiru*: 'Eu me vigiei como um doente se vigia.'" *Folha de São Paulo. Carandiru: Eu me vigiei como um doente se vigia*, 4 Nov. 2003, www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1104200307.htm. Acesso em 2 mar. 2021.

Bixa travesty. Dirigido por Kiko Goifman e Claudia Priscilla, performance de Linn Da Quebrada. Paleotv, 2018.

Bontempo, Daniel E., e Anthony R. d'Augelli. "Effects of At-School Victimization and Sexual Orientation on Lesbian, Gay, or Bisexual Youths' Health Risk Behavior." *Journal of Adolescent Health*, vol. 30, n. 5, 2002, pp. 364-74.

Carandiru. Dirigido por Hector Babenco. Columbia TriStar Filmes do Brasil, 2003.

Cantarino, Carolina. "Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça! Era só isso mesmo?" *Ciência e Cultura*, vol. 59, n. 1, jan./mar. 2007, pp. 51-51.

Dennison, Stephanie. "Cultura cinematográfica e identidades queer no Brasil contemporâneo." *Cadernos Pagu*, vol. 60, 2020. https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/index. Acesso em 5 abr. 2021.

Dib, André. "Abraccine organiza ranking dos 100 melhores filmes brasileiros." *Abraccine*, 27 nov. 2015, abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/. Acesso em 5 abr. 2021.

Do começo ao fim. Dirigido por Aluizio Abranches. Lama Filmes, 2009.

Giwa, Sulaimon, e Cameron Greensmith. "Race Relations and Racism in the LGBTQ Community of Toronto: Perceptions of Gay and Queer Social Service Providers of Color." *Journal of Homosexuality*, vol. 59, n. 2, 2012, pp. 149-85.

Hoje eu quero voltar sozinho. Dirigido por Daniel, Ribeiro. Lacuna Filmes, 2014.

Jaafar, Ali. "Protect and Survive." *Sight and Sound*, vol. 14, no. 5, 2004, pp. 20-22. https://proxyiub.uits.iu.edu/login?qurl=https%3A%2F%2Fwww.proquest.com%2Fmagazines%2Fprotect-survive%2Fdocview%2F237109313%2Fse-2%3Faccountid%3D11620. Acesso em 5 fev. 2021.

Jacques, Paola Berenstein. “Estética das favelas.” *Vitruvius*. 2 jun. 2001. http://www. vitruvius. com. br/revistas/read/arquitextos/02.013/883. Acesso em 2 Mar. 2021.

Johnson, Randal, e Robert Stam. *Brazilian Cinema*. Columbia UP, 1995.

Ker, João. “Travestis e trans profissionais do sexo sofrem com pandemia da Covid-19.” *Híbrida*, jun. 2020, revistahibrida.com.br/2020/06/03/travestis-e-trans-profissionais-do-sexo-sofrem-com-pandemia-da-covid-19/. Acesso em 5 abr. 2021.

Lacerda Júnior, Luiz Francisco Buarque de. *Cinema gay brasileiro: Políticas de representação e além*. 2015. Universidade Federal de Pernambuco. Tese de doutorado em Comunicação. repositorio.ufpe.br/handle/123456789/15772. Acesso em 5 abr. 2021.

Lima, Ari, e Filipe de Almeida Cerqueira. “Identidade homossexual e negra em alagoinhas.” *Bagoas-Estudos Gays: Gêneros e Sexualidades*, vol. 1, n. 1, 2007. https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2262. Acesso em 1 dez. 2020.

Lopes, Job. “Literatura Comparada: O homoerotismo nas obras *O terceiro travesseiro* e *Do começo ao fim*.” *Letras Escreve*, vol. 7, n. 4, 2018, pp. 245-59.

Lopez, Oscar. “Artists Fight Censorship after Brazil Bans Gay Films, Comic.” *Reuters*, 10 out. 2019, https://www.reuters.com/article/us-brazil-lgbt-censorship/artists-fight-censorship-after-brazil-bans-gay-films-comic-idUSKBN1WP2ES. Acesso em 1 dez. 2020.

Marsiaj, Juan P. Pereira. “Gays ricos e bichas pobres: Desenvolvimento, desigualdade socioeconômica e homossexualidade no Brasil.” *Cadernos AEL*, vol. 10, n. 18/19, 2003, pp. 129-49.

McInroy, Lauren B., e Shelley L. Craig. “Perspectives of LGBTQ Emerging Adults on the Depiction and Impact of LGBTQ Media Representation.” *Journal of Youth Studies*, vol. 20, n. 1, 2017, pp. 32-46.

Minervino, Tiago. "'Sou homofóbico, sim, com muito orgulho,' diz Bolsonaro em vídeo que está viralizando nas redes sociais." *Observatório G*, Observatório da TV, 2 nov. 2018, observatoriog.bol.uol.com.br/noticias/sou-homofobico-sim-com-muito-orgulho-diz-bolsonaro-em-video-que-esta-viralizando-nas-redes-sociais. Acesso em 25 mar. 2021.

de Oliveira, José Marcelo Domingos, e Luiz Mott. "Mortes violentas de LGBT+ no Brasil – 2019." *Grupo Gay da Bahia*, Grupo Gay da Bahia, 2020. https://grupogaydabahia.files.wordpress.com/2020/04/relatc3b3rio-ggb-mortes-violentas-de-lgbt-2019-1.doc. Acesso em 3 maio 2021.

Pereira, Adrielle Gaiao et al. "Transexualidade e sistema prisional brasileiro: Uma análise a partir do filme *Carandiru*." *Anais XIII CONAGES*. Campina Grande: Realize Editora, 2018. https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/42207. Acesso em 13 fev. 2021.

Pinheiro, Anna Caroline de Moraes. *A representação de transexuais e travestis no cinema brasileiro*. 2014. Universidade de Brasília. Monografia de Bacharelado em Comunicação Social. bdm.unb.br/handle/10483/9454. Acesso em 1 abr. 2021.

Porchat, Patricia. "*Bixa Travesty*: Reflexões queer sobre a sexualidade, o corpo e a identidade." *Leituras sobre a sexualidade em filmes: Identidades dissidentes e opressões*. Editado por Leilane Raquel Spadotto de Carvalho e Ana Cláudia Bortolozzi. Pedro e João Editores, 2020, pp. 65-81.

Ristow, Felipe, e Fabiano Grinberg. "Crivella manda recolher HQ dos Vingadores com beijo gay; Bienal se recusa." *O Globo*, O Globo, 6 set. 2019, oglobo.globo.com/cultura/crivella-manda-recolher-hq-dos-vingadores-com-beijo-gay-bienal-se-recusa-23930534. Acesso em 5 abr. 2021.

Rocha, Glauber. “Uma estética da fome.” *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, jul. 1965, pp.165-170.

Rodrigues, Robson G. “‘O cinema ajudou a construir a ausência da travesti,” diz Linn Da Quebrada.” *Correio Braziliense*, 9 mar. 2018, www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/09/30/interna_diversao_arte,709026/linn-da-quebrada-filme.shtml. Acesso em 10 jan. 2021.

Silva, Bruno do Nascimento. *Instituições carcerárias: Uma análise acerca do encarceramento de transgêneros no atual cenário brasileiro*. 2019. Universidade Presbiteriana Mackenzie, Monografia de Bacharelado em Direito. http://dspace.mackenzie.br/handle/10899/20095. Acesso em 3 mar. 2021.

Silva, Monara Santos. *As questões de gênero sob as lentes do cinema: Uma análise a partir do filme* Hoje eu quero voltar sozinho. 2017. Universidade Federal de Sergipe, Tese de pós-graduação em Educação. https://ri.ufs.br/handle/riufs/4853. Acesso em 10 mar. 2021.

Sócrates. Dirigido por Alexandre Moratto. O2 Play, 2018.

Souza, Jackeline Maria de, Joilson Pereira da Silva, e André Faro. “Bullying e homofobia: Aproximações teóricas e empíricas.” *Psicologia Escolar e Educacional*, vol. 19, n. 2, 2015, pp. 289-98.

Toller, Ana Flávia. “Vivendo a retrospectiva: Panorama histórico do cinema LGTB brasileiro.” *Cinematorio*. 2018. http://www.cinematorio.com.br/2018/09/vivendo-a-retrospectivapanorama-historico-do-cinema-LGBTQ-brasileiro/. Acesso em 26 nov. 2020.

Varella, Drauzio. *Estação Carandiru*. Editora Companhia das Letras, 2005.