

**Instigando o Olhar:  
as representações das identidades *queers* no filme *Carandiru***

Justina Franchi Gallina

Mestranda em História/UFSC

O cinema é um meio de comunicação de massas que há um século desenvolve papel importantíssimo na construção social, política e cultural da sociedade moderna. Nas produções brasileiras dos últimos 40 anos observa-se uma apresentação padronizada das identidades *queers* (hoje entendida como uma manifestação afirmativa da homossexualidade<sup>1</sup>), evidenciando que as dificuldades que temos em conviver com as alteridades nos levam à produção de modelos estereotipados. Nesse contexto, privilegiaremos as representações das identidades *queers* no filme *Carandiru* (2003), do diretor Hector Babenco, devido aos seus elementos de ampla representação social da cultura contemporânea.

**Movimento de Gays e lésbicas e as Identidades *queers***

Particularmente o século XX deu imensa importância à sexualidade e essa passou a constituir uma gama de saberes que reforçou a divisão binária dos sujeitos. Essa divisão, no entanto, fundou-se no sexo fisiológico, estabelecendo uma hierarquia na qual um era ‘melhor’ que o outro. Além disso, as práticas sexuais também passaram a ser questionadas, relegando a apenas alguns o pertencimento à ‘normalidade’.

No decorrer de pouco mais de um século de existência, o cinema vem trabalhando com uma divisão binária, mas no Brasil, especificamente a partir de meados da década de 1970, passou-se a enfatizar a emergência de novos sujeitos, representados pelas identidades *queers*. A terminologia *queer*, (utilizada como forma política de manifestação afirmativa da homossexualidade por parte de alguns movimentos que questionam, acima de tudo, a heteronormatividade compulsória da sociedade<sup>2</sup>), passou a ser utilizada no final da década de

1960, nos Estados Unidos, como uma forma pejorativa de diferenciar e discriminar gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transgêneros. Com o passar do tempo, os próprios grupos não-homofóbicos organizados incorporaram esse termo para designarem-se uns aos outros, descolando do termo seu sentido ofensivo. Dessa maneira, o termo *queer* passou a ser utilizado mundialmente sem ser traduzido, pois traz consigo um fundamento político e uma implicação epistemológica que não pode ser deslocada de sua historicidade.

*Queer* é o estranho, o raro, o esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante, é o excêntrico que não deseja ser somente “integrado” e muito menos “tolerado”. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambigüidade, do “entre-lugares”, do indecível. *Queer* é um corpo “estranho” que incomoda, perturba, provoca e fascina<sup>3</sup>.

No Brasil, a forte repressão aos movimentos culturais, acentuada após o AI-5, fez emergir contestações às bases ‘sagradas’ do cotidiano. Grupos minoritários passaram a experimentar as relações de amor livre, questionando a moral sexual da época. Com o início da abertura política em 1978, inicia-se a publicação, no Rio de Janeiro, do jornal *Lampião*, fundado por um grupo de intelectuais, artistas e jornalistas homossexuais. No ano seguinte os responsáveis por essa publicação foram indiciados, através de um inquérito policial, por contrariar a ‘moral e os bons costumes’. Nesse período, a homossexualidade deixa de ser considerada apenas um motivo de escárnio e passa a ser reconhecida por suas ações reivindicatórias<sup>4</sup>. Mundialmente surgem vários grupos de afirmação da homossexualidade e a partir da efervescência desses Movimentos, a Organização Mundial de Saúde (OMS), em 1980, declara que as práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo não seriam mais consideradas desvios ou doença. Hoje em dia, esses grupos que se uniram inicialmente com o movimento feminista na luta contra o machismo, possuem sua luta fragmentada, de modo a contemplar a multiplicidade de especificações que as identidades *queers* representam.

A problemática da identidade emerge nesse contexto e o filme destacado é marcado pela emergência do pluralismo e pela ênfase nas particularidades individuais. As potencialidades lúdicas e de apelo à imaginação introduzidas por muitas das formas de comunicação de massa parecem constituir um apelo para refletir sobre a identidade humana de um modo em que os termos ‘descentrada’ e ‘fluida’ são os que freqüentemente nos surgem. A associação livre, a instabilidade dos significados e a ausência de verdades universais parecem encontrar a sua concretização ideal nessa tecnologia que é o cinema na chamada era ‘pós-moderna’.

As identidades *queers* são auto-construídas, portanto, mutáveis, e se opõem à padronização e ao essencialismo de uma única identidade – a qual vêem como uma forma de dominação cultural que tenta impor um padrão à diversidade das experiências afetivas e sexuais. Ainda, “a identidade *queer* é uma identidade sexual que se teatraliza e cujos exemplos são os transexuais, os casais de gays ou lésbicas, as novas identidades homossexuais e as identidades que desestabilizam as identidades sexuais sejam homo ou heterossexuais<sup>5</sup>”. Resumidamente, a tônica da teoria *queer*, representada por essas identidades, reside no fato de congregar toda uma comunidade que se opõe, de diferentes maneiras, à identidade heterossexual culturalmente estabelecida.

### **A dimensão sexuada do cinema**

Os filmes, eixo central dessa grande instituição que é a indústria cinematográfica, são constituídos de uma dimensão sexuada que trabalha com os impulsos e desejos dos espectadores, reforçando o papel do cinema na condição de “um poderoso instrumento de dominação social e sexual<sup>6</sup>”. As mídias sempre foram um espaço para a produção subjetiva e, no caso do cinema, “produzirão sujeitos sempre do ponto de vista da sujeição e da heteronomia, tendo em vista uma única ordem simbólica, a ordem patriarcal<sup>7</sup>”.

Nesse ensaio, privilegiaremos as representações das identidades *queers* no cinema porque este é um mecanismo capaz de (re)produzir os preconceitos e estereótipos em torno dessas identidades através dos discursos por ele gerados e legitimados, da mesma maneira que tem o

poder de transcendê-los. Aqui o cinema é identificado com o que Teresa de Lauretis chama de ‘tecnologias de gênero’, ou seja, um arsenal de práticas de poder que constroem/são construídas pelo gênero. E mais, nas palavras de GANDELMAN (2003: 217<sup>8</sup>), de acordo com Lauretis, as tecnologias de gênero seriam “mecanismos institucionais e sociais que teriam o poder de controlar o campo da significação social e produzir, promover e implantar representações de gênero”.

### **O Cinema Brasileiro: Carandiru (2003)**

Utilizando o filme Carandiru como um documento histórico, apontaremos algumas identidades *queers*, enfatizando o papel da indústria cultural na produção dessas representações sociais prementes na contemporaneidade. Se, por um lado, é verdadeiro afirmar que o dispositivo cinematográfico pode colaborar na emancipação dos grupos ditos ‘minoritários’, por outro, o cinema pode contribuir para a não-construção de identidades *queers* politicamente fortalecidas. Ainda, realizaremos uma análise de algumas das figuras cinematográficas, do enfoque dado à representação das identidades *queers*, confrontando-a com os discursos sobre essa temática vigente no Brasil. Assim, ao examinarmos as identidades *queers* no cinema, transitaremos entre a obra cinematográfica e o mundo das ‘relações sociais’, evidenciando que o cinema é gerado, ao mesmo tempo em que é gerador das condutas e práticas sociais, resignificando-as.

Por tratar-se de um ensaio, o recorte temático a ser analisado no filme é limitado, intencional e particular. Por estarmos trabalhando com o universo representativo, devemos destacar que o enredo de um filme é composto por sua trama (proposta pelo diretor, roteirista, produtor, etc), mas cada indivíduo significa e ‘absorve’ partes específicas da trama, organizando em sua mente uma história única e individual. Desse modo, as interpretações acerca de um filme são sempre distintas e, por vezes, divergentes. O cinema (re)produz discursos, fantasias, formas de pensar e agir que geram subjetividades. E essas também são produzidas quando

uma obra cinematográfica contesta as relações sociais vigentes, demonstrando que elas são também relações de poder.

Acreditamos que relacionar as identidades *queers* na produção cinematográfica contribui para uma análise social mais ampla. A partir dessa premissa, questiona-se também a emergência da heterossexualidade como uma norma de comportamento social, o que nos faz refletir sobre as razões e o contexto de sua ocorrência<sup>9</sup>. Ou seja, a partir de nossa sexualidade falamos de nossa sociedade e de nossa relação com ela.

### **Os personagens *Lady e Sem Chance***

O filme *Carandiru* (2003), do diretor Hector Babenco, é baseado no romance *Estação Carandiru* de Drauzio Varella e conta a história de prisioneiros da Casa de Detenção de São Paulo, narrando as histórias de vida e as relações internas desses personagens até o derradeiro massacre ocorrido nesse local. Dentre esses personagens, destacam-se nessa análise *Lady e Sem Chance* - personagens homossexuais construídos como representação.

A leitura histórica e social dessa cena nos permite atingir zonas não-visíveis de nossa sociedade. Primeiramente começaremos pela constatação de que na prisão os personagens reconstróem todo o seu universo de valores pessoais e reproduzem práticas usuais do convívio em sociedade, resignificando-as. A permanência do casamento como instituição reguladora da união civil é um exemplo. O ritual é realizado dentro das convenções, com os noivos 'a caráter' e ao som de Ave Maria. Há inclusive a troca de alianças, com a entrada da noiva vestida de branco (com véu, grinalda e buquê), acompanhada de um acompanhante (no caso, o médico do presídio). No entanto, quem realiza o ato de legitimação da união não é um representante da igreja e sim um outro presidiário. A partir disso, podemos fazer uma ligação dos discursos proibitivos da Igreja em relação à união civil entre pessoas do mesmo sexo fisiológico.

Outra questão a ser levantada é que os personagens apresentados, por encontrarem-se em um mundo de exclusão, criam novos valores para o convívio em sociedade, no qual os desejos homossexuais são socialmente produzidos, assim como o são os heterossexuais. A

homossexualidade, portanto, não é vista com perplexidade. Nesse sentido, vale atentarmos para a construção e a contingência da heterossexualidade compulsória da sociedade ocidental moderna.

Analisemos agora a narrativa da cena através dos diálogos.

Mestre de cerimônia: *Sem Chance*, meu nêgo: tu aceita a *Lady* como tua legítima esposa?

*Sem Chance*: Sim. (Ouve-se gritos e aplausos)

Mestre de cerimônia: E tu *Lady*, aceita *Sem Chance* como teu marido?

*Lady*: Aceito. (Mais gritos)

Mestre de cerimônia: Pela bicha aqui, declaro vocês marido e mulher.

Através desse pequeno diálogo constatamos que a terminologia *bicha* continua sendo empregada usualmente na caracterização da homossexualidade masculina. Essa evidência nos remete ao ponto de vista defendido pelo antropólogo Luiz Mott, o qual trabalha com a manutenção de termos recorrentes de uso popular na afirmação da homossexualidade, ao contrário de Jurandir Freire Costa, que trabalha com o termo homoeroticidade.

Ainda, pensando essa cena sob um outro ângulo, faz-se necessário refletirmos sobre a representação dos personagens centrais: *Lady* e *Sem Chance*. Há uma nítida divisão de papéis sexuais na qual *Lady* assume o papel de ‘mulher’ e *Sem Chance* o de ‘homem’. Nesse sentido, mesmo que essa forma de representação de um casal *gay* seja considerada um clichê em filmes, eles não são só uma criação dos diretores, roteiristas e produtores; são figuras reais de nossa sociedade e têm direito a serem apresentados pelo cinema. No entanto, o que queremos problematizar é a personagem travesti de *Lady*. Essa personagem significa uma negação da norma (a qual designaria a constituição do gênero masculino associado ao seu corpo de homem), ao mesmo tempo em que a afirma, pois transforma seu corpo (uso de silicone) para adequar-se ao ‘padrão’ feminino socialmente aceito.

Essa possibilidade de compreensão conserva a visão dualista da constituição das identidades *queers*, que minimiza a ‘classificação’ de um sujeito como homem ou mulher, de

acordo com as diferenças anatômicas. Ou seja, as reivindicações pela aceitação de novas formas de identidades sexuais na contemporaneidade não permitem mais a manutenção das interpretações binárias (masculino/feminino). Nesse caso, *Lady* realiza uma performance que mantém sua legitimidade como sujeito (ao adotar um corpo 'feminino'), mas resiste em aceitar as convenções de seu sexo fisiológico, ou seja, aceitar a heterossexualidade.

Portanto, nessa cena, a compreensão da identidade *queer* é evidenciada como uma construção teatralizada, reiterativa. Mas, será que essa foi a intenção do filme? Podemos dizer que essa representação está de alguma forma ligada às transformações dos discursos sobre as sexualidades na contemporaneidade? Questões como essas só estão presentes no cinema brasileiro por conta de uma crescente intensificação dos discursos e práticas da desconstrução dos binarismos feminino/masculino e homo/heterossexual, ocorridas desde os anos 1980.

O casamento de *Lady* e *Sem Chance* aponta para a emergência de uma nova possibilidade de família: a família homossexual, formada por uma união de fato, declarada ou não. Esse é mais um dos inúmeros tipos familiares que, cada vez mais rapidamente, são colocados 'fora da lei' mas presente nos costumes e, quisera um dia, fossem legitimados sem a necessidade de um juízo normativo. Já não é em termos institucionais que definimos uma unidade familiar, mas antes, através da comunicação entre os seus membros, ou até através do dos direitos e dos interesses de cada um.

A partir desse breve ensaio percebe-se que a constituição dos gêneros vê-se desafiada pela erupção de minorias de toda a ordem que transportam consigo pretensões de legitimidade conflituais, quase sempre contraditórias com as convenções dominantes. A tomada de decisões sobre o corpo, a redescoberta de limites situados além das fronteiras tidas geralmente por 'naturais', a fruição da sexualidade, passam a fazer parte das possibilidades abertas pelo 'estilo de vida' desenvolvido na prisão. Nesse local, por constituir-se em um local de sociabilidades com normas próprias, já não se trata de desafiar as desvantagens comparativas que resultam de pertencer a uma minoria sociológica, trata-se de desafiar a própria pertença.

Ao enveredar-se neste caminho, a reflexão sobre as identidades *queers* interpela, de modo radical, as relações supostamente naturais entre a natureza e a cultura. As práticas *queers* enfrentam a existência de uma ordem natural biologicamente sancionada, que coloca os homossexuais em uma posição subordinada e desqualificada nas relações de convívio social. No entanto, a prisão é um ambiente social no qual a homossexualidade faz parte da cotidianidade dos reclusos. Ou seja, arriscaríamos a dizer que, de alguma maneira, as autoridades, contraditoriamente às regras exteriores, institucionalizaram a homossexualidade na cadeia, uma de nossas instituições mais importantes de coerção e legitimação do poder.

- 
- (1) MASIELLO, Francine. Conhecimento Suplementar: *Queering* no eixo norte/sul. **Estudos Feministas**. Florianópolis, vol. 8, n.º 2/2000, p. 49 – 61.
- (2) LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**. Ensaios sobre a sexualidade e a teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- (3) Idem, p. 7-8.
- (4) FRY, Peter e MacRAE, Edward. **O que é homossexualidade**. 7ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. p. 22.
- (5) NARDI, Henrique Caetano *et alli*. **A destruição do corpo e a emergência do sujeito**: a subjetivação em Judith Butler. Trabalho apresentado no congresso Estados Gerais da Psicanálise: Segundo Encontro Mundial, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em [http://www.estadosgerais.org/mundial\\_rj/port/trabalhos/5b.htm](http://www.estadosgerais.org/mundial_rj/port/trabalhos/5b.htm) Acesso em 10 jun 2004.
- (6) SELLIER, Geneviève. **A contribuição dos *gender studies* aos estudos fílmicos**. Tradução de Liliâne Machado. Revista eletrônica LABRYS, número 1-2, julho/dezembro 2002. Disponível em [http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1\\_2/](http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/) Acesso em 10 jun 2004.
- (7) ASSIS CÉSAR, Maria Rita de. Notas para um cinema da diferença. Algumas imagens de mulheres em filmes recentes. *In: Representações de Gênero no Cinema*. Caderno de pesquisa e debate do Núcleo de Estudos de Gênero/UFPR, n.º 2, dezembro de 2003, p. 113.
- (8) GANDELMAN, Lucina M. Gênero e Ensino: parâmetros curriculares, fundacionalismo biológico e teorias feministas. *In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. Ensino de História*. Conceitos, temáticas e metodologia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 209 –220.
- (9) FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. 11ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1993.