



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**Laços de Família:**

Incesto e Homossexualidade no Cinema Brasileiro da Década de 2000

Michel Carvalho Soares da Silva

Seropédica, RJ  
Agosto de 2015

**Laços de Família:**  
Incesto e Homossexualidade no Cinema Brasileiro da Década de 2000

Michel Carvalho Soares da Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais.

Orientadora: Eliska Altmann de Carvalho

Seropédica, RJ  
2015

**Laços de Família:**

Incesto e Homossexualidade no Cinema Brasileiro da Década de 2000

Michel Carvalho Soares da Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos  
necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Eliska Altmann de Carvalho (Orientadora)  
PPGCS/ UFRRJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. María Elvira Díaz Benítez  
PPGAS/Museu Nacional/UFRRJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Moema Guedes  
PPGCS/UFRRJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Paula Alves Ribeiro  
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense/UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Alessandra Rinaldi (Suplente)  
PPGCS/UFRRJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Mariana Baltar (Suplente)  
PPGCOM/UFF

Seropédica, RJ

Agosto de 2015

## Agradecimentos

Esta dissertação começou a ser escrita há muitos anos. Quando eu era pequeno e ganhei um diário em branco de minha mãe, desejosa que aquela criança introspectiva se expressasse de alguma forma. Pois bem. Desde então, escrever é uma de minhas atividades favoritas e este trabalho não poderia ser redigido caso não o fosse. Onde quer que mãezinha esteja, o agradecimento primeiro concedo a ela, com amor e saudade.

Seguindo essa trajetória, devo agradecer a minha avó, segunda-mãe e com quem tanto aprendo a cada dia. À minha família, especialmente às minhas tias que sempre me mostraram possibilidades de alegria em meio ao caos que é nosso núcleo consanguíneo. À minha prima Danielle, com quem compartilhei toda a infância, adolescência e pós-adolescência. Creio que não há no mundo pessoas tão diversas e semelhantes quando nós dois.

Aos professores do Colégio Souza Duarte, espaço acolhedor e formador da pessoa que sou. Por aqueles corredores estão escritos minha história e meus sonhos. Agradeço especialmente às figuras do professor Altair, da professora Mônica, por seu incentivo, confiança e amabilidade com que me tratava e da Tia Shirley, por ter me transferido *valores*, admoestações e palavras que carrego comigo até hoje; certamente não estaria aqui não fosse todo seu apoio.

Às minhas meninas, Thaís, Camila e Renata por terem dividido, criado e recriado comigo os melhores anos de nossas vidas, nossa “velha infância”. Sem vocês, a escola teria sido quase insuportável. Tamo junto! No princípio e no fim.

À Mariana, por ter me apresentado à Antropologia e à poesia, lá em 2005. À Tatiane (*in memoriam*) e à Anne, por terem feito o sisudo ambiente do pré-vestibular um lugar mais simples e divertido.

Aos professores do IFCS/UFRJ, devo toda a minha nova vida; forjada entre aquelas escadas e salas de aula. Beatriz Heredia, pelas incisivas arguições; Bruno Carvalho, pela paciência com a qual lidou com a calourada em seu rito de passagem; Jean François Verán, pela beleza na condução de problemas teóricos; Marco Antonio Gonçalves por ter me instruído a pensar, Maria Laura Cavalcanti pelas provocações e Bila Sorj pelo início de doutrinação feminista.

Aos colegas ifcsianos, agradeço pela paciência, compreensão e interlocução. Fernanda, Leonardo, Fábio, Clara, Verônica, Gisele, Renata, André e tantos outros que podiam durar o tempo do semestre ou o da mesa de bar.

Entre almoços corridos, críticas a qualquer ser vivente, estágios displicentes, bilhetes, cumplicidade e parceria; destaco três colegas que até hoje persistem em mim. Tenho tanto a agradecer à Tamara, pela dedicação, seriedade, comprometimento e leveza com a qual encara a vida e a academia. À Barbara, pela transmissão honesta de todo seu conhecimento, pela confiança, pelas dicas, apoios, conversas, desabafos. E à Tássia, pela (quase) imediata identificação, pelas raspas, pelos restos, por toda a sabedoria sobre-humana e inspiradora. Minha graduação certamente não teria sido concluída, não fosse o suporte e incentivo dessas três meninas, hoje mulheres, hoje amigas, brilhantes pesquisadoras, irmãs.

Ao Iser, instituição fora da qual não consigo enxergar minha formação, pela oportunidade de contribuir em projetos, pesquisas, pessoas e leituras tão diversas. À Christina Vital, André Rodrigues, Raíza Siqueira, Ana Paula Sciammarella, Suellen Guariento, dentre outros, agradeço pela liderança horizontal e por terem me ensinado os significados do trabalho na vida de um cientista social.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRRJ, sobretudo à Carly Machado, pelas aulas inquietantes, à Alessandra Rinaldi pelos aportes e insights, e por aceitar compor a banca examinadora como suplente, e à Eliska Altmann, pela precisa e paciente orientação. À Eliska agradeço também pela liberdade e confiança, pela leitura atenta e criteriosa, por todas as concessões e estímulo. Não lhe apresentei a dissertação ideal, mas a dissertação possível.

Aos colegas do PPGCS - Alexandre, Mercedes, Denis, Livia e Rafael por todas as conversas, bares, risadas e academicismos partilhados. Conseguimos! À Silvana, por dividir medos, sonhos e expectativas, desde a seleção até aqui. À Maria e Felipe, pelo companheirismo, pelos surtos, ligações, mensagens e estima trocados. Se nada disso der certo e esta dissertação for reprovada pela banca examinadora, pelo menos encontrei vocês. O que já me é suficiente.

Ao Matheus Nachtergaele, Aluizio Abranches e Malu de Martino pela atenção com a qual me receberam, por terem aceitado minha interpretação sobre seus filmes, por toda a contribuição ao trabalho.

Ao Nathanael, Vlad, Vinícius, Alexandre, Susanna, Tito, Muriel, João, Jean, Suzane, Juliana Farias e Ana Miranda que, cada um à sua maneira, me possibilitam e me inspiram a escrever.

Aos artistas da minha vida: Carol, Joci, Davi e Wagner. Inspirações cotidianas para dias ruins.

Aos meninxs que se tornaram próximos e que me ensinaram as imbricações entre putaria e academia: ao Everton, pela genialidade e acidez; Lucas, pela amabilidade prodigiosa; Victor, pelas dicas e orgias

teóricas. À Nathália, por todos os questionamentos, incertezas e afetos, à Érica, por todo o apoio, carinho e sagacidade, pelo nosso cinema! À Fátima Lima, Laura Lowenkron, Martinho Tota, Moema Guedes, Ana Paula Ribeiro, pela atenção dispensada ao meu trabalho, comentários e sugestões enriquecedores. À Ana Paula e à Moema também agradeço a disposição em voltar a ler minhas palavras, compondo a banca de defesa. À Mariana Baltar por aceitar integrar a suplência.

À María Elvira, pela disponibilidade em analisar minha dissertação e, principalmente, por me ensinar que seriedade e competência acadêmica não são sinônimo de arrogância ou afetação. Pelas portas abertas, pela informalidade, pela preocupação e carinho. Nossa história não termina aqui.

Ao “Patente Alta”, amigos queridos, que me transformam e iluminam. À Amanda, pela loucura e intrepidez; à Caroline pela esperança de um mundo melhor e pela doçura; ao Iago pelas caronas, pedágios, risos, pela curiosidade encantadora sob a qual enxerga o universo; ao Vinícius pelas gentilezas e sensibilidades; ao Billy pelo *chiquê* e pela negritude; à Tleici pelas palavras, pelo amor; à Monise pelo coração e pela identidade compartilhada; ao Rodrigo pela arte e pela malemolência; à Juliana pela tranquilidade e ternura que exalam pelos poros; ao Marcos, meu marido às avessas, pela hombridade e coragem com a qual se move e que me inspira a cada dia; ao Matheus, pelo universo flop-pop que criamos e que só nós dois temos acesso, é ridículo o quanto te amo.

À Ingrid Duarte, a quem devo tanto, que a linguagem não dá conta. Uma das únicas certezas que tenho na vida. Minha família. Ubuntu.

Ao meu progenitor. Fico realmente feliz que, enfim, estejamos aprendendo a ser pai e filho. Seu colo sempre vai ser o melhor lugar do mundo pra eu descansar.

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	01
I – Prólogo – Diário de uma Busca .....	01
II - Cinema e Antropologia: Percursos Decorridos .....	04
III – Cinema Brasileiro: Percursos (Homo) Afetivos .....	08
IV - Imagens Incestuosas: Percursos Dissidentes .....	14
V – Das Pretensões .....	16
<b>Capítulo 01 – O Belo e o Abjeto</b> .....	20
1.1 - Referenciais Teóricos .....	21
1.2 - O Abjeto e a Teoria Queer .....	30
1.3 – Estética Sublime, Tema Grotesco.....	35
<b>Capítulo 02 – Laços de Família</b> .....	41
2.1- Entrecruzando Tabus: Homossexualidades Fílmicas e Incestuosas .....	41
2.2– A Festa da Menina Morta .....	42
2.3 – Do Começo ao Fim .....	47
2.4 - Teorizando o Tabu do Incesto .....	52
2.5 - O Debate Pós-Estruturalista, Pós-Moderno e Feminista .....	58
2.6 - Incesto, Leis e os Limites da Sexualidade .....	64
2.7 - Incesto Homossexual: sexo e afetividades masculinas .....	67
<b>Interlúdio – <i>Corpus et Sanctus: Fotografias</i></b> .....	71
<b>Capítulo 03 – O Bonequinho viu e o público fugiu</b> .....	83
3.1 – Críticas À Festa .....	86

3.2 – Críticas ao Começo-----	90
3.3 – “Cosmética” do Incesto -----	94
3.4 - Público Privado -----	100
3.5 - Ampliando o debate: edulcorar para habitar -----	105
<b>Epílogo – Há Humanidade no Incesto? -----</b>	<b>110</b>
<b>Referências Bibliográficas -----</b>	<b>113</b>
<b>Anexo -----</b>	<b>120</b>

*“(...) Decerto era terrível tornar a vê-la naquela sala, quente ainda do seu amor, agora que a sabia sua irmã... Mas por que não? Havia acaso ali dois devotos, possuídos da preocupação de demônio, espavoridos pelo pecado em que se tinham atolado, ainda que inconscientemente? (...) então Carlos deu um passo no tapete, sem rumor. Ainda sentia o ranger mole do leito. E já todo aquele aroma dela que tão bem conhecia... entrava na alma com uma sedação inesperada de carícia nova, que o perturbava estranhamente... Carlos sentiu a queimadura do desejo que vinha dela, terrível como o bafo ardente dum abismo. Ainda balbuciou “não, não”... e de repente Carlos enlaçou-a furiosamente, esmagando-a, sugando-a, numa paixão e desespero que fez tremer todo o leito”.*

*- Os Maias, Eça de Queiroz*

## Resumo

A presente dissertação tem como objetivo tratar das representações e repercussões de personagens homossexuais protagonistas no cinema brasileiro durante a década de 2000. Para o escopo do trabalho, analiso dois filmes realizados no período: *A Festa da Menina Morta* (2008), dirigido por Matheus Nachtergaele e *Do Começo ao Fim* (2009), de Aluizio Abranches. Ambas as obras possuem como elemento central de suas narrativas práticas homoafetivas entre parentes consanguíneos. Sustento que em tais películas, o *tabu do incesto*, prática considerada *abjeta*, social e moralmente condenável, é tratado num esforço contínuo em torná-lo palatável ao espectador - seja na extrema beleza dos atores, na estética fílmica *clean* e asséptica, na inexistência de conflitos entre o casal e demais membros da família; seja nas interfaces entre sexualidade/religiosidade, santidade/luto/expurgação, recursos estilísticos contemplativos e experimentais; demonstrando, assim, uma “cosmética” do incesto. Por meio de dados coletados em entrevistas, análise fílmica e críticas cinematográficas veiculadas no jornal “O Globo”, sobreponho beleza e abjeção, o grotesco e o sublime, para versar acerca das imbricações entre antropologia e cinema, homossexualidade e incesto, natureza e cultura.

Palavras-chave: Cinema, Cinema Brasileiro, Incesto, Homossexualidade

## Abstract

This dissertation aims to address the representations and repercussions of gay main characters in Brazilian cinema during the 2000s. The work is focused on two films shot in the period: *A Festa da Menina Morta* (2008), directed by Matheus Nachtergaele, and *Do Começo ao Fim* (2009), directed by Aluizio Abranches. Both films have as central element of their plots the relationships and struggles that arise from sexual practices between people with blood relations. I argue that the *incest taboo*, practice viewed as *abject* and morally and socially reprehensible among the cultures in the world, is treated in those two films with a continuous effort of making it palatable to the viewer. Be it through the dire beauty of the actors, the clean and aseptic filmic aesthetic, the absence of conflict between the couple and other members of the family; or in the articulations between sexuality and religiosity, holiness and purge, among others contrasts, that make the stylish recourses experimental and contemplative, the directors end up creating a “cosmetology” of the incest. Also, through data collected in interviews with the directors, critics’ reviews conveyed in the newspaper “O Globo” and through analysis of the films themselves, I tried to analyze and overlap some concepts, such as beauty and abject, sublime and grotesque, purity and danger, to discuss the imbrications between cinema and anthropology, homosexuality and incest, nature and culture.

Keywords: Cinema, Brazilian Cinema, Incest, Homosexuality.

## **Lista de Ilustrações**

Figura 01: cartaz comercial do filme “A Festa da Menina Morta” -----	18
Figura 02: cartaz comercial do filme “Do Começo ao Fim” -----	19
Figura 03: genealogia da família representada em “Do Começo ao Fim” -----	48
Figura 04: genealogia da família da personagem Antígona, de Sófocles -----	62
Figura 05: “Do Começo ao Fim” na lista dos Mais Vendidos -----	104



# Introdução

## Prólogo – Diário de uma Busca

O tema a ser escolhido para uma pesquisa de Mestrado representa, ao mesmo tempo, extrema maravilha e extrema dor. Maravilha porque temos total livre arbítrio para pesquisar aquilo que mais nos interessa no universo inteiro. E dor porque todos os outros temas que nos interessam no universo inteiro devem ser sepultados, ao menos pelos dois anos subsequentes. Destarte, ao começar a pensar sobre uma carreira acadêmica, tinha a ferrenha certeza de que queria estudar cinema. E cinema brasileiro. Filmes falados em minha língua materna, com atores que faziam parte de minha leitura de mundo, sempre me interessaram. Quando criança, esperava meus pais irem dormir para poder assistir, às escondidas, as novidades contemporâneas que a Rede Globo exibia madrugada adentro. “Pequeno Dicionário Amoroso”, “O Quatrilho”, “O Homem Nu”, e uma série de títulos que muito me fascinava.

A descoberta por mim da Antropologia concomitante à descoberta de minha homossexualidade. Nesta época, não precisava mais esperar minha família adormecer para deliciar-me com o cinema. Ao mesmo tempo em que lia Roberto da Matta e aprendia a relativizar o mundo ao redor, assistia incessantemente em meu computador a personagens homossexuais em busca de representação. Em busca de mim próprio na tela. Era um período de descobertas e ressignificações. Aprendi o que era ser gay, pelo menos o que era ser gay para mim, naquele momento, através dos muitos filmes que vi. “Má Educação”, do Almodóvar, a série de TV “Queer as Folk”, um musical francês, “Les Chansons D’amour”, para citar alguns, assim, de memória.

Nesta mesma época, calcado em um livro que comprara anos antes, numa feira de livros da Universidade Federal Fluminense, “A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro”, de Antonio Moreno, autor chave para se entender as imbricações entre homossexualidade e cinema brasileiro. Neste período, já dispunha de acesso à internet e de um pequeno salário proveniente da bolsa de iniciação científica, podia frequentar com ardor quase religioso as salas de cinema, podia fazer o download das obras que me interessavam. Meses antes de qualquer filme gay sair às telas, eu já possuía um arsenal considerável de informações sobre a fita, hábito que mantenho até

hoje. Eu ainda não sabia, mas todo este engajamento pavimentava meu caminho rumo a presente dissertação.

Destarte, quando da escrita do projeto para seleção do curso de Mestrado, tinha em mente três certezas: estudaria cinema, estudaria cinema brasileiro, estudaria homossexualidade e cinema brasileiro. Mas, o que especificamente dentro destas três áreas de conhecimento?

Inicialmente, tomando como base o livro de Moreno, realizei um extenso levantamento fílmico acerca da homossexualidade brasileira; varria a internet atrás de filmes raros e antigos, muitos encontrei; outros tantos, não. Alguns, como o maravilhoso “Baixio das Bestas” (2006), e o confuso “O Signo da Cidade” (2007) tive a sorte e o privilégio de assistir pelo “Canal Brasil”, que desde o ano de 2008, me tornei assinante. Depois de muito filme ruim assistido, muito filme bom assistido, muitos DVDs comprados. Após assistir mais de cinquenta títulos que comecei a pensar acerca da relevância de cada personagem. A bicha, via de regra, sempre estava lá, alvo de gracejos, cômica, desempenhando alguma profissão socialmente encarada como “feminina”, amiga da personagem principal. Se a invisibilidade não era caracterizada pela ausência na telona, ela se expressava na reiteração contínua da marginália, no homossexual sempre à margem da ação dramática do filme, quase sempre retratados na coadjuvância. Muitos desses filmes apresentam personagens homossexuais com estereótipos homossexuais ligados à feminilidade, como figura de secundária importância para a história ou como amigos da personagem principal, mas poucos realmente deslocam os clichês homossexuais dando aos personagens, por conseguinte, lugar de destaque como protagonista. Por esta razão, resolvi que escreveria apenas sobre os personagens protagonistas homossexuais, aqueles que desempenham o papel central na narrativa fílmica.

Circunscrevendo minha pesquisa, cheguei a um número bem mais modesto de obras cinematográficas. É preciso deixar claro de antemão, talvez como uma defesa metodológica, que tive de deixar de lado todos os curtas-metragens produzidos sobre o tema, considero apenas os longa-metragens de ficção lançados comercialmente em salas de cinema. Toda a efervescência do curta-metragem, espaço de experimentação e inovação por excelência, todas as informações e questões suscitadas pelos documentários ficam à margem de meu escrutínio.

Segundo o teórico do cinema Edgard Morin, a sétima arte trabalha com projeções – para além do sentido estrito de imagens projetadas em uma tela. O

espectador assiste ao filme e projeta uma imagem de si próprio nos personagens, criando uma rica teia de significações. Suas idiossincrasias mesclam-se e confundem-se com as dos personagens da obra. Dessa forma, lidando com o filme através de uma “participação afetiva”, o espectador se identificaria e se envolveria com as imagens que passam diante de seus olhos. Traçando um paralelo, sob meu ponto de vista bastante razoável, o cinema e a homossexualidade estabeleceriam uma estreita correlação entre o homossexual-personagem e o homossexual-espectador, que se vê projetado na tela. Enquanto gay, militante de movimentos LGBT’s, realizador de cinema e interessado em todas as questões que a homossexualidade possa suscitar, me projeto nos filmes que vejo e nos quais pretendo realizar; busco neles formas de enxergar o mundo, traços de identificação com quem partilha de sexualidades dissidentes da norma, assim como eu. Neste meu trabalho, procuro me reconectar ao adolescente que precisava viver sua homossexualidade às escondidas, através de outras vidas vividas nas fitas de cinema.

No momento de qualificação do trabalho, entretanto, mudança repentina sugerida pela banca mudaram todos os meus planos: “e se você der atenção a um recorte menor de filmes”, “talvez possa falar apenas da homossexualidade masculina”, “poderia retirar o filme lésbico”, “talvez seja interessante tratar das representações incestuosas”... Internalizei todas as críticas. Tirei dias de folga da escrita acadêmica. Refleti. A temática do incesto sempre me pareceu universo rico, desde as aulas de antropologia da graduação até as inúmeras representações destas relações proibidas nas artes.

Nos idos de 2008, assisti embasbacado, em uma das sessões do Festival Internacional de Cinema do Rio, “A Festa da Menina Morta”, em uma pequena sala do Estação Vivo Gávea, recém-inaugurada sala de projeção da zona sul carioca. Os versos da canção final do filme, aliados a sonoridade de chocalhos indígenas ressoaram em minha cabeça por dias a fio. “Do Começo ao Fim”, ouvi falar e li tudo o que saiu na mídia a respeito meses antes de sua estreia. O trailer da produção foi estrategicamente divulgado em redes lgbt’s e o teaser-clipe era veiculado à exaustão em festas dirigidas ao mesmo público que eu frequentava. Assim, logo na data em que o filme chegou às salas comerciais de exibição, lá eu estava, no Unibanco Arteplex (hoje Espaço Itaú de Cinema) na Praia de Botafogo. O local estava repleto, absolutamente nenhum assento restava desocupado.

Assim, com os afetos que nutria pelas obras e com esta nova problemática antropológica em mãos, reduzi ainda mais minha pesquisa, centrando-me nas relações incestuosas homoeróticas no cinema brasileiro da década de 2000 e todas as vicissitudes

que tais representações implicam. Este trabalho, portanto, relata minha investigação e aproximação primária ao tema do incesto, realizada em poucos meses exploratórios. Muito do que já havia escrito não cabe, nem faz mais sentido para o escopo da dissertação, o que tornou o processo de redação dissertativa ainda mais idiossincrático.

Isto dito, gostaria de apresentar três pontos introdutórios que considero chave à compreensão global desta dissertação, questões latentes à produção de sentido no cinema, questões fílmicas, imagéticas e concernentes ao mercado cinematográfico e ao ofício etnográfico - primeiramente realizo um panorama acerca das relações entre antropologia e imagem a fim de contextualizar o leitor sobre o que já foi feito sobre tais áreas, retomando que o trabalho não é pioneiro, mas amplia o debate sobre uma possível “etnografia de filmes ficcionais”. Em seguida, aponto um breve panorama acerca das representações da homossexualidade do cinema brasileiro, pensando em rupturas e permanências de estereótipos, maior ou menor presença de personagens lgbt’s em nosso cinema. Por fim, discuto sucintamente a encenação do incesto no cinema tupiniquim, mostrando que “A Festa da Menina Morta” e “Do Começo ao Fim” são as únicas películas em longa-metragem, em mais de um século de atividade cinematográfica, a associar homossexualidade e incesto.

## **Cinema e Antropologia: Percursos Decorridos**

Para Edgar Morin, cinema é o mecanismo de projeção-identificação que confere realidade às imagens cinematográficas. O “encanto da imagem”, a exaltação do que é cotidiano e do que é banal, acontece por conta do fascínio que as imagens exercem. Uma vez que o espectador não pode participar das ações transcorridas dentro filme, ele o faz de maneira afetiva: “Operam-se verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espetáculo da tela” (Morin, 1991, p. 154). Nas palavras do autor:

*“O cinema não deixa de responder a necessidades... (...) aquelas que a vida prática não pode satisfazer... Necessidades de fugirmos a nós próprios, isto é, de nos perdermos algures, de esquecermos os nossos limites, de melhor participarmos do mundo... ou seja, no fim das contas fugirmo-nos para nos reencontrarmos. Necessidade de nos reencontrarmos, de sermos mais nós próprios, de nos elevarmos à imagem desse duplo que o imaginário projeta em mil e uma vidas extraordinárias.” (Morin, 1991, p.170)*

Cinema e Antropologia nascem no mesmo período, em fins do século XVIII e, no decorrer de seu primeiro século de existência, entrecruzam-se em diversos momentos e influenciam-se mutuamente. As imagens projetadas na grande tela deslumbram antropólogos. Alguns percebem o potencial de comunicação das imagens e empreendem belos filmes etnográficos. Outros, mais contidos, encontram no cinema seu próprio objeto de pesquisa.

Como é o caso da antropóloga Ruth Benedict, que em sua obra mais conhecida “O crisântemo e a espada”, de 1946, utiliza-se da análise fílmica e da discussão de filmes junto a seus informantes para o estudo da cultura japonesa (Hikiji, 2012). Assistindo a filmes produzidos no Japão, de propaganda, históricos e sobre a vida contemporânea em Tóquio e nas aldeias, Benedict aponta as diferenças entre suas interpretações e as do espectador japonês. Por meio dos filmes, e das diferentes reações a eles, a autora acaba compreendendo modos de pensar e de se comportar dos japoneses, como o devotamento filial, outras virtudes e mesmo o sofrimento implicado no dia a dia de uma família ou nos sacrifícios de guerra como meio de cumprir-se um dever (Benedict, 1988). A autora enxergou no cinema um veículo de representações de uma cultura, neste caso, a japonesa. No enredo de filmes, Benedict encontra, por exemplo, a representação do caráter na cultura japonesa e a interpreta/entende em oposição à norte americana.

Este uso das imagens fílmicas na pesquisa antropológica será desenvolvido pelo grupo Columbia University Research in Contemporary Cultures, liderado por Margareth Mead. A relação dessa autora com a imagem é mais conhecida por sua experiência de campo em Bali, em 1936, quando junto a Gregory Bateson, ela tirou cerca de 25 mil fotografias e rodou mais de seis mil metros de filme 16 mm. Mead priorizará a análise de cartas, documentos, livros e filmes em detrimento de uma etnografia “direta”, devido ao advento da Segunda Guerra Mundial, momento em que o acesso ao campo pelos antropólogos foi dificultado, devido ao trânsito interdito e a possíveis ataques bélicos. Mead chama este modo de análise de “estudo de cultura à distância”.

J.H. Weakland, integrante do grupo Columbia University Research in Contemporary Cultures, realizou um detalhado estudo de sete filmes ficcionais cantoneses, escolhidos entre todos os longa-metragens chineses. Como metodologia de trabalho, Weakland enfatizou a tomada de notas das cenas que despertavam interesse especial, a busca de temáticas recorrentes, a verificação da visão “nativa” do filme

através de exibição para membros da cultura na qual foi concebido ou a qual representa (Hikiji, 2012). O autor defende o estudo dos filmes ficcionais por sua proximidade com interesses e métodos antropológicos tradicionais (Weakland, 1995). Os filmes seriam documentos culturais que projetam imagens do comportamento humano social por serem ficcionais. Para ele, essas imagens podem refletir premissas culturais e padrões de pensamento e sentimento. Elas podem influenciar o comportamento dos espectadores ou iluminar o comportamento real, se forem similares ou diferentes deles. Entretanto, a premissa analítica inovadora que o autor sugere é a analogia entre os filmes ficcionais e os mitos e ritos encontrados nas sociedades estudadas por antropólogos:

*“Ao projetar imagens estruturadas de comportamento humano, interação social e da natureza do mundo, filmes ficcionais nas sociedades contemporâneas são análogos em natureza e significância cultural a histórias, mitos, rituais e cerimônias em sociedades primitivas...”* (Weakland, 1995, p. 54)

Em suma, Weakland propõe que tantos os filmes quanto os mitos *projetam* imagens estruturadas do comportamento humano, da interação social e a natureza do mundo e refletem a vida social, de forma livre, por vezes metafórica e artística, sem um compromisso com a descrição de aspectos realistas da vida cotidiana.

Essas primeiras abordagens antropológicas do cinema deixaram, em meados do século XX, o caminho pavimentado para a investigação do encantador objeto de pesquisa cinema. A partir deste momento os filmes adquirem a chancela de produtos culturais, passíveis de observação, cuja interpretação revela modos de pensamento de culturas “outras” e da nossa própria. Como os mitos, os filmes apresentam recorrências que podem ser interpretadas, veiculam representações sociais, tem origem “coletiva”.

Filmes ficcionais, portanto, são maneiras de apreensão e organização do mundo. As imagens narram histórias, falam de tempos, lugares, pessoas e perspectivas. Filmes, entendidos como mitos, são narrativas culturalmente construídas. Não são relatos realistas, mas “dramatizações” da realidade social (Hikiji, 2012).

Opto aqui por lançar ao cinema um olhar interpretativo, posto que tal como Geertz (2004) nos afirma, considero a arte não como simples reflexo da sociedade, mas um modo de pensamento sobre a via social. Meu interesse não está, portanto, no plano instrumental: não tenho como objeto a investigação da capacidade do cinema de influenciar o público, determinar comportamentos ou sugerir ações, em meu caso de análise um *modo de vida homossexual*<sup>1</sup>. Entendo-os como interpretações, que as sociedades constroem de si mesmas, imbuídas de seus valores, categorias e contradições (Caiuby Novaes & Menezes, 1998).

Rose Hikiji, em seu artigo “Os antropólogos vão ao cinema” (1998), traça um interessante percurso do filme de ficção enquanto objeto antropológico, desde a criação do cinema e da antropologia enquanto disciplina até os dias atuais. A partir de pesquisas já realizadas, elabora uma discussão em torno do objeto fílmico e aponta a importância dos estudos nessa área. Passando por Flaherty, Rouch, Canevacci, a autora analisa os principais trabalhos que têm os filmes de ficção como objeto antropológico. De acordo com a autora, “(...) as ciências humanas – e, especialmente, a antropologia – revelam-se nestes trabalhos, ‘lentes’ poderosas para o exercício do olhar” (Hikiji, 1998, p. 106).

No Brasil são cada vez mais numerosas e qualitativas as pesquisas no campo da Antropologia Visual realizadas em torno do filme ficcional. Hikiji (1998, 2012), realizou uma análise antropológica de filmes de ficção para entender como são construídos os discursos da violência no cinema no livro, ao qual busco inspiração nesta introdução, “Imagem-Violência – Etnografia de um cinema provocador”; Edgar Teodoro da Cunha (1999), analisa os filmes de ficção de temática indígena produzidos pelos não-índios e o meio no qual foram feitos; Andrea Barbosa (2002) centra-se no trajeto entre imagem, memória e experiência ao estudar os significados das imagens construídas sobre a cidade de São Paulo nos filmes paulistas produzidos nos anos 80; Debora Breder Barreto (2008) faz uma reflexão sobre o modo pelo qual as narrativas ocidentais contemporâneas, incluindo o cinema, tratam os gêmeos; entre outros. Neste sentido, meu trabalho vem incluir-se neste debate cada vez mais profícuo entre o cinema ficcional e a antropologia.

---

<sup>1</sup> Discutirei tal ideia, que percorrerá toda a dissertação, mais a frente.

## **Cinema Brasileiro: Percursos (Homo) Afetivos**

Cinema e Sociedade desde a invenção daquele estabeleceram uma relação de simbiose: filmes são feitos por pessoas em um determinado contexto de cultura e assistidos por outras pessoas. A experiência moderna trouxe consigo o cinema como expressão cultural de uma sociedade ao mesmo tempo em que o tornou um bem cultural. Bernardet nos aponta que o “cinema nacional é para o público uma experiência única”. Mais que “divertimento”, a produção nacional é oriunda “da própria realidade social, humana, geográfica etc., que vive o espectador” e, como tal, exige deste uma reação, “porque aquilo que está acontecendo na tela é ele ou aspectos dele, suas esperanças, inquietações, pensamentos, modos de vida, deformados ou não” (Bernardet, 1978, p. 21). Ainda tratada como tabu, pecado ou “anormalidade” por setores mais conservadores das sociedades contemporâneas, a homossexualidade chega ao cinema brasileiro em 1923, com o filme “Augusto Aníbal Quer Casar”, de Luiz de Barros, onde o personagem principal, buscando uma noiva, acaba por casar-se por engano com uma travesti, o que só percebe após o casamento, durante a noite de núpcias. O tratamento jocoso e binário dado a questão, reflete bem a época: o assunto não estava posto em debate: a travesti Darwin, era um homem, e, por esta razão, jamais poderia casar-se de fato com Augusto Aníbal. Após a descoberta pelo noivo do *verdadeiro sexo* da esposa, Darwin adota performance masculina, na voz e nos trejeitos, ao que é prontamente abandonada pelo recém-marido; tudo em tom de comédia e escárnio (Moreno, 2001).

Durante a década de 1930 proliferou o gênero da comédia popular musical através das *chanchadas* produzidas pela Cinédia, que lançou um conjunto de atores como Mesquitinha, Oscarito e Grande Otelo, principais responsáveis pela aproximação do filme brasileiro com o público.

Os anos 1940 solidificaram a hegemonia da Atlântida e de suas comédias musicais de costumes, com temas “genuinamente” brasileiros, como o carnaval, sem grandes investimentos em infraestrutura, mas com produção constante. O espectador se identificava, sentia-se representado e abarrotava as salas de projeção, a crítica desaprovava com veemência as obras. As *chanchadas* e, conseqüentemente a Atlântida. Esgotaram-se no final dos anos 50, quando a fórmula começou a cansar o público e as estrelas da fita foram gradativamente migrando para o trabalho na televisão, que por aqui, consolidava seu lugar na preferência da população.

No final da década de 40, foi criada em São Paulo, a Vera Cruz, produtora audiovisual calcada nos moldes de feitura de filmes de Hollywood, com o objetivo de tratar temas nacionais com a técnica e a linguagem do melhor do cinema norte americano. Suas produções eram dramas de boa qualidade, que alçaram ao estrelato figuras como Tônia Carreiro. Os altos custos dos filmes e a total ausência de um sistema de distribuição eficaz que fizesse os produtos circular pelo mercado, fez com que o estúdio falisse.

Neste período, a produção de filmes com personagens homossexuais foi nula. Havia a presença de homens vestidos de mulher, que eram motivo de graça e de ridicularização. O público não passava de uma espécie de cúmplice de tal farsa; “a plateia sabe que o personagem não transgrediu ou não atravessou pra valer as fronteiras de gênero e, ao final, irá retornar à normalidade.” (Louro, 2008, p. 92). É o caso, por exemplo, das chanchadas “Carnaval no Fogo” (1948), película em que Grande Otelo interpreta cenas ontológicas do cinema nacional, vestido de Julieta, personagem de William Shakespeare.

Paralelamente aos estúdios e em oposição a eles e ao que eles representavam, surge nos anos 60 uma nova geração de realizadores, como Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Walter Lima Junior e Glauber Rocha. Parte da juventude brasileira encontrou nesta nova forma de se fazer cinema, maneiras de se discutir os rumos da política brasileira e de se transformar a realidade social, através da criação de uma “estética da fome” no cinema. Este movimento, conhecido como Cinema Novo, teve forte influência do cinema europeu e, destarte, se distanciou de parcelas maiores da população brasileira.

Com o golpe militar de 1964, período em que o país foi mergulhado em um sistema repressivo e autoritário, o governo passou a controlar os meios de comunicação e de difusão cultural. A perseguição política, as graves violações dos direitos humanos, a tortura, prisão e assassinatos criaram um clima de medo e revolta que se refletiu na cultura do país. Como reação a tudo isso surge o Cinema Marginal, baseado na criação de uma “estética do lixo”. Ao invés de buscar inspiração no cinema francês, tal qual o Cinema Novo, os realizadores procuraram referências no cinema norte americano, ao qual o público aprovava. Rogério Sganzerla e seu “O Bandido da Luz Vermelha” (1968)

e Julio Bressane com “Matou a Família e Foi ao Cinema”<sup>2</sup> (1969) são os principais expoentes deste movimento.

O primeiro papel protagonista dado à figura homossexual no cinema brasileiro ocorrerá também em 1964, no filme “O Beijo”, de Flávio Tambellini, primeira adaptação para o cinema da peça “O Beijo no Asfalto” de Nelson Rodrigues, onde Arandir, homem frágil e sensível, casado com Selminha, atende ao último desejo de um desconhecido, que agonizava após um atropelamento, e o beija nos lábios. A partir daí, segue-se uma série de acusações, pressões de agentes policiais e da imprensa, dúvidas acerca da sexualidade de Arandir até culminar com um trágico desfecho. A obra de Nelson Rodrigues é ambígua e divide especialistas até os dias de hoje: afinal Arandir era ou não homossexual? Ainda que o personagem não empreendesse relações homoafetivas, a obra teatral e, por conseguinte, o filme põe em debate a homossexualidade, revelando todos os preconceitos e opiniões acerca do tema; o roteiro do filme baseia-se exclusivamente na sexualidade do protagonista e nos desdobramentos de tal opção: a esposa sente nojo do marido, o genro deseja assassiná-lo, a polícia investiga um suposto caso extraconjugal entre Arandir e o morto, os vizinhos conversam acaloradamente sobre a sexualidade o “jeitinho” do rapaz. Enfim, tal como nos aponta Foucault, a homossexualidade é *posta em discurso*,<sup>3</sup> largamente falada, analisada e discutida por toda a sorte de pessoas.

Em seguida, em 1996, Carlos Hugo Christensen realiza o poético “O Menino e o Vento” que narra a história de um jovem engenheiro que passa as férias em uma cidade interiorana, onde conhece um menino que sobrevive realizando pequenos biscates, uma forte ligação entre os dois se estabelece despertando comentários maledicentes da vizinhança, até sua conclusão onírica e lúdica. Segundo Moreno (2001), o filme não despertou atenção do grande público, posto que concorria com as produções do então efervescente Cinema Novo, sua nova estética e seus temas político-sociais.

Ao largo do desbunde e dos movimentos artísticos contestatórios que marcaram a década de 70 encontramos 60 títulos com a presença de personagens homossexuais,

---

<sup>2</sup> Filme que conta com personagens lésbicas.

<sup>3</sup> Foucault, 1993

muitos ainda em papel coadjuvante. A intensa produção no período<sup>4</sup> deve-se a criação, em 1969, da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), que deu centralidade à atividade cinematográfica nas políticas públicas de cultura do Brasil e fez ressurgir o projeto nacional-desenvolvimentista de se criar por aqui uma vigorosa indústria cinematográfica com forte intervenção e regulação estatal para disciplinar e tentar harmonizar interesses entre produtores, distribuidores e exibidores nacionais e estrangeiros. A “década de ouro” do cinema nacional existiu também graças a “Boca do Lixo”, região localizada no centro da cidade de São Paulo, famosa pela produção de pornochanchadas<sup>5</sup>, filmes feitos para o entretenimento de camadas populares, com orçamentos exíguos e lançando ao status de astros e estrelas “divas” e “garanhões”, que protagonizavam despididamente beijos, carícias e simulações de intercursos sexuais. As cotas de exibição obrigatória davam espaço para o desenvolvimento deste gênero – a lei obrigava as salas a exibir um determinado número de filmes nacionais por ano.

As pornochanchadas reuniam erotismo e humor. Com conteúdo, diálogos e piadas picantes, possuíam em seus enredos temas como o adultério, malandragem, virgindade, casamento, machismo, homossexualidade masculina (associada ao passivo sexual) e homoerotismo entre mulheres, notadamente para o deleite do espectador masculino heterossexual. O surgimento das pornochanchadas tem sido relacionado à promulgação da lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais que imperou em 1968 e que levou à redução das importações no setor. Para estudiosos do tema, o gênero nasce com a ditadura civil militar e por causa dela. No início da década de 80, devido à crise econômica houve o enfraquecimento do cinema da Boca do Lixo e a queda do regime militar, quando há abertura para importação e subsequente exibição de produções estrangeiras. O curta-metragem ganha espaço neste momento, posto que como contrapartida a avalanche de filmes estrangeiros no período, promulgou-se a “Lei do Curta”, que previa a exibição de um curta-metragem brasileiro antes da exibição do longa-metragem estrangeiro.

Para Moreno (2001), a década de 80 é ainda prolífica em obras sobre o assunto, cerca de 40 títulos, sobretudo até meados do período, podendo-se citar os famigerados

---

<sup>4</sup> O teórico Tunico Amâncio chega a afirmar que o período 1977 – 1981 foi a Era de Ouro do Cinema Nacional.

<sup>5</sup> Filmes eróticos “softcore” que retomavam elementos das chanchadas e altas doses de erotismo.

“Giselle”, de Victor de Mello, 1980 e “Aqueles Dois”, de Sérgio Amon, 1984 e “Vera”, de Sérgio Toledo, 1986. O declínio total da produção devido à derrocada da Embrafilme, o esgotamento do regime militar e o subsequente declínio da Boca do Lixo, e o fim da reserva de mercado confluem para o declínio das produções cinematográficas.

Segundo o mesmo autor (2001), durante estas duas décadas o cinema brasileiro consolidou o estereótipo da bicha afetada, devido ao sucesso diante do público, com aceitação e identificação imediata com seu imaginário popular, uma personagem representativa da homossexualidade. Na realidade um “gay clown”, que servia a piadas e a gracejos por parte dos machões da trama. A aceitação notória do público por tal personagem, a vinculou cada vez mais ao gênero da comédia, levando, por vezes, à quebra da narrativa dramática para o riso.

A extinção da Embrafilme por Fernando Collor de Melo em 1990, uma das primeiras iniciativas de seu governo neoliberal, leva a uma virtual paralisação da produção cinematográfica no Brasil. O presidente eleito confisca as reservas financeiras particulares da população, extingue todos os órgãos vinculados à produção de cinema nacional, o mercado de distribuição é relegado a grandes distribuidoras estrangeiras. Em 1992 um único filme brasileiro chega aos cinemas, A Grande Arte, de Walter Salles, falado em inglês e ocupando menos de 1% do mercado.

Segue-se a este cenário um período de reestruturação da produção, conhecido como a “retomada”, marcado principalmente pelas iniciativas de Estado em prol da realização de filmes de longa-metragem através de leis de incentivo fiscal. Se por um lado a produção estava garantida, o mecanismo demonstrou-se ineficiente com relação à distribuição e exibição, acarretando uma produção muito maior do que o seu escoamento comercial, situação que aos poucos foi tentando ser solucionada (Caetano, 2005). Deste contexto emerge uma das principais questões deste período: a tentativa do cinema brasileiro de reencontrar seu público, de ser visto pelos espectadores.

Três fatores são tomados como cruciais para a reestruturação da indústria de produção cinematográfica no Brasil e o subsequente êxito comercial das fitas. A primeira delas foi a criação de leis de incentivo, como a Lei Rouanet, e principalmente a criação da Lei do Audiovisual, que em seu Artigo 1º estabelece que empresas renunciem a uma percentagem do Imposto de Renda devido, revertendo-os para a

produção de filmes de longa-metragem. Como contrapartida, a logomarca da empresa é vinculada nos créditos iniciais e finais do filme, em todo o seu material de divulgação, entrevistas e ações de marketing.

Como segundo fator relevante destaca-se mecanismo articulado através do Artigo 3º da Lei do Audiovisual. Conforme tal decreto, as empresas estrangeiras de distribuição no Brasil poderiam abater 70% do Imposto de Renda devido, caso o valor em questão fosse investido na produção de obras audiovisuais de curta, média ou longa-metragem, telefilmes e séries. Em compensação ao investidor haveria a isenção do pagamento do CONDECINE (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional, incidente sobre 11% da remessa de lucros para o exterior) e tornar-se co-produtor da obra. O terceiro fator importante foi a ampla divulgação dos filmes na mídia televisiva, notadamente na Rede Globo de Televisão através da participação de atores e diretores em programas de auditórios, o *merchandising* explícito nas novelas e nas séries e a maciça exibição de trailers durante os intervalos comerciais.

Como observa a pesquisadora Lia Cesário, o cinema brasileiro encontrou um forte concorrente no campo audiovisual com o crescimento da televisão durante os anos 1980, que “se solidificou no mesmo período em que a Embrafilme entrava em decadência, concentrando em um único grupo midiático a produção audiovisual nacional, o que a garantiu grande poder político, econômico e cultural” (Cesário, 2010, p. 140). A influência e participação da televisão no cinema, que já se esboçava há algum tempo, irá concretizar-se e agravar-se durante a retomada, sobretudo com a criação da gigante Globo Filmes.

O sistema formado pela Lei do Audiovisual e pela Lei Rouanet, ao mesmo tempo em que abriu portas, revelou-se também de tendências conservadoras, posto que o Governo Federal transferiu para os agentes privados e empresas públicas a iniciativa de escolha e investimento nos projetos a serem realizados. Boa parte da decisão sobre quais filmes estariam aptos a receber financiamento transferiu-se para os departamentos de *marketing* das empresas, e como consequência lógica, os projetos de filmes – de forma até subentendida – passaram a se constituir de maneira a não ferir a imagem das marcas que se associariam a ele. Em segundo lugar, havia o medo subjacente de desagradar ao público e de afastá-lo ainda mais do filme brasileiro. Os anos que se seguiram ao fim da Embrafilme foram marcados por um grande vazio e pela disseminação da ideia de que os filmes feitos no Brasil seriam de baixa qualidade. Era preciso provar capacidade

competitiva com o produto estrangeiro, esse sim o “verdadeiro” cinema. “Nem parece filme brasileiro” passou a ser uma frase corrente na saída das sessões de produções nacionais.

No início do novo século houve alterações nas leis de incentivo, com a criação da ANCINE (Agência Nacional de Cinema), órgão oficial de fomento, regulação e fiscalização da atividade cinematográfica brasileira. O advento da “Dona da História” (Butcher, 2005), a Globo Filmes no ano de 2000, que devido aos investimentos maciços em contratação de atores e atrizes conhecidos pelo grande público, ao marketing e a publicidade veiculados na própria emissora transformou suas produções em fenômenos de bilheteria, o que vem se repetindo estreia após estreia desde então. Nesta primeira década do novo século, parece que houve uma “retomada dentro da retomada”, neste período abarcado por meu estudo (2000-2010), o país é governado pelo Partido dos Trabalhadores, na figura do presidente Luís Inácio Lula da Silva, onde as leis de incentivo permaneceram como instrumento fundamental para a competitividade da indústria cinematográfica brasileira. Uma pesquisa tal como a presente que realizo só foi possibilitada graças à amplitude e pluralidade que o *cinema brasileiro* atingiu nos últimos anos, graças a tais políticas de incentivo. É sobre este cenário que pretendo discursar nas próximas páginas.

## **Imagens Incestuosas: Percursos Dissidentes**

A fascinação pela temática do incesto despertou a mobilização de um sem número de representações artísticas, narrativas literárias, cinematográficas, musicais, teatrais; da Grécia Antiga até a contemporaneidade. Clássicos da literatura mundial, como “Os Maias”, de Eça de Queiroz, “Édipo Rei”, de Sófocles, peças de teatro como “O Despertar da Primavera”, de Frank Wedekind, filmes como “Os Sonhadores” de Bernardo Bertolucci e “O Sopro no Coração”, de Louis Malle; obras que tratam do “grande mistério” anunciado por Lévi-Strauss (1982:49).

Estas criações artísticas colocam em cena sexualidades socialmente condenáveis e por isso mesmo *abjetas*, posto que transgridem e que desafiam convenções morais e estéticas e sociais que definem as noções de belo, de normalidade sexual e quais os limites daquilo que pode ser reconhecido como humano. Põe em cena, no francês *mise-*

*en-scène*, aquilo que se espera que esteja fora de cena. Não porque sejam concebidas simplesmente como sexualidades proibidas ou ilegais, mas sim monstruosas e que, portanto, estariam situadas naquilo que é da ordem do irrepresentável.

As produções exploram os limites da sexualidade na interconexão com os limites da representação testando, tensionando e deslocando as fronteiras entre a norma e a transgressão a partir de diferentes modalidades de representação do obsceno; obsceno que etimologicamente carrega a ideia de algo que estaria fora de cena. Nesse sentido, não é raro que estas imagens causem estranhamento e repulsa no espectador. Não raro, espectadores deixam as salas de exibição indignados com o que veem, como eu mesmo presenciei na sessão de “Do Começo ao Fim” e tal como ocorreu no Festival de Cinema de Cannes quando da exibição de “A Festa da Menina Morta” em 2008.

Embora não seja o foco de minha pesquisa, realizei um levantamento fílmico acerca das representações do incesto em nosso cinema de longa-metragem. Durante as décadas de 70 e 80, muitas produções de pornochanchada, como “A Fêmea do Mar” (1981), de Ody Fraga, onde os irmãos Cassandra e Ulisses experimentam relações sexuais. Já o filme “Álbum de Família - Uma História Devassa”, dirigido por Braz Chediak também de 1981, baseado na peça “Álbum de Família” narra uma série de relações entre parentes - Dona Senhorinha é apaixonada pelo Nonô, com quem chegou às vias de fato fazendo com que o rapaz enlouquecesse. Edmundo o filho primogênito é apaixonado pela mãe. Glória odeia a progenitora porque esta tem a primazia de relacionar-se com pai Jonas, por quem nutre grande admiração, sentimento absolutamente recíproco. Guilherme, por sua vez, esconde-se em seminário religioso para fugir da atração não correspondida que sente pela irmã Glória. Todas estas paixões, entretanto, acabam em tragédia.

Três décadas depois, Luiz Fernando Carvalho levaria às telas adaptação do romance de Raduan Nassar, “Lavoura Arcaica”, que conta a jornada pela liberdade em meio a um ambiente familiar repressor de André, personagem vivido por Selton Mello, apaixonado pela irmã mais nova, Ana, interpretada por Simone Spoladore.

O cineasta pernambucano Cláudio Assis introduz o tema do abuso e da exploração incestuosa em “Baixio das Bestas” (2007), onde o avô exhibe o corpo nu da neta adolescente Auxiliadora para que caminhoneiros se masturbem em volta da menina.

Mais recentemente, em 2015, o diretor Lírío Ferreira criou sua própria fábula para explicar a origem do Morro Dois Irmãos, situado no arquipélago de Fernando de Noronha. Em “Sangue Azul”, os irmãos encarnados por Daniel de Oliveira e Caroline Abras são impedidos de viver o amor que sentem um pelo outro. Inicialmente a mãe separa os dois, enviando o rapaz a um circo itinerante, já no final da projeção, ficamos sabendo que a famosa construção geográfica da ilha, dois morros situados lado a lado, de formas idênticas são os dois irmãos, transformado em pedra e que só assim pode viver sua relação. Eternamente.

“A Festa da Menina Morta” e “Do Começo ao Fim” são os únicos, entretanto, que além de abordar relações homoafetivas e incestuosas, também conferem a tais histórias “finais felizes”, longe de tragédias, condenações morais ou arrependimentos. Por estas razões, julgo que os filmes merecem especial atenção.

## **Das Pretensões**

Pretendo com este trabalho, pensar o tratamento dado ao incesto em dois filmes nacionais. A análise fílmica se fará presente, mas será espécie de “pano de fundo” das questões que pretendo discutir no trabalho. Através de entrevistas semi estruturadas realizadas com os diretores das obras em análise, procurarei entender os meandros das produções dos filmes, inspirado na concepção de “redes”, proposta pela antropóloga María Elvira Benítez, entendendo os diversos segmentos responsáveis pela produção e recepção fílmica, notadamente a crítica cinematográfica especializada.

A dissertação seguirá o seguinte caminho: no primeiro apresento marcos teóricos importantes no que concerne ao incesto. Calcado na ideia de tal prática como abjeta e socialmente condenável, realizo um panorama sobre o conceito de abjeção. Ainda que ambos os filmes busquem mecanismos para escapar de tal ideia, o capítulo é formulado em cima da conceituação e condenação da prática, que segundo pesquisadores, como Fígari (2009) está no campo “da sanção, do abjeto e do repugnante” (idem, p. 425). É justamente esse tensionamento entre temática abjeta e tratamento sublime, entre norma e transgressão que norteará a seção.

No segundo capítulo do trabalho, analiso os filmes em si, as idiossincrasias presentes em cada um deles e qual o papel ali dedicado à relação homoafetivo-incestuosa, ponho em destaque cenas que considero emblemáticas, analiso brevemente diálogos tecidos entre os personagens e exponho as entrevistas realizadas com os profissionais envolvidos; diretores e suas obras são justapostos, compondo uma “análise fílmica” singular. A seção também aborda discussões teóricas sobre o incesto e a especificidade de sua imbricação com a homossexualidade nas duas películas.

Por fim, busco nas críticas veiculadas em jornais, sites e revistas de cinema as derradeiras pistas para compreender a representação homossexual-incestuosa no cinema brasileiro da década de 2000. A crítica, como bem sabemos, pode definir a carreira que um filme irá traçar, influenciando a frequência ou ausência dos públicos nas salas de projeção e o interesse midiático sobre a obra. Em função de um recorte compatível com o tempo de uma pesquisa de Mestrado, optei por centrar minhas análises a dois veículos, a princípio - o Jornal O Globo e seu “O Bonequinho Viu” e a Revista Cinética, amplamente reconhecida e consumida por setores acadêmicos, sobretudo na área da Comunicação Social. Tais como porta vozes da opinião pública, as críticas nos auxiliarão a refletir acerca do consumo e da recepção do material sob escrutínio nas páginas anteriores, fechando, assim, a cadeia idealização-produção-recepção pelas quais as obras de arte estão sujeitas.

O leitor encontrará neste trabalho um trabalho híbrido, situado entre teoria antropológica e análise fílmica; o que, assumo, pode não agradar nem a gregos, nem a troianos. De todo modo, garanto aqui as sinopses, por mim escritas, das imagens que movimentarão as próximas páginas:



**Figura 01 – Cartaz comercial do filme**

“A Festa da Menina Morta” (2008), de Matheus Nachtergaele, conta a história de Santinho, rapaz que vive em uma pequena cidade no interior do Amazonas e é tido por todos como milagreiro. Santinho mantém com seu pai uma relação homossexual – o filme exhibe cena de sexo entre os dois. Além do tema da homossexualidade, portanto, introduz-se também o tema do incesto e da religiosidade enquanto espaço regido por uma figura feminina ou do “homossexual passivo”, que em função de sua condição atrelada à feminilidade pode comunicar-se com o divino.



**Figura 02 – Cartaz comercial do filme**

“Do Começo ao Fim” (2009), de Aluizio Abranches, narra história dos meio-irmãos Tomás e Francisco. Na infância, os dois sempre mantiveram uma relação fraternal muito próxima e terna, quando se tornam adultos percebem-se apaixonados um pelo outro. Com altas doses de nu frontal e troca de carícias entre os belos protagonistas, o filme causou polêmica à época de seu lançamento.

Apanhem suas pipocas, certifiquem-se que estão em posição confortável: o filme já vai começar!

# Capítulo 01

## O Belo e o Abjeto

A escolha de meus objetos de pesquisa, devo reiterar, não se deu forma aleatória. Um tanto de filmes ficou de fora, muitos que poderiam fazer parte de meu escopo, pois traziam um protagonista homossexual à frente da narrativa. Como toda decisão acadêmica, a eleição se deu de forma a privilegiar e desvelar certas questões. Com meu corpus analítico escolhido, pude perceber elementos que uniam as obras em análise, elementos que eram retomados de certa forma em todos os filmes. As *ficções* que aqui trabalho partem de um tema abjeto para a construção de obras de arte sublimes, que amaciam o tema, objetivando tirar-lhe toda sua “impureza”.

As duas obras analisadas estabelecem um tensionamento entre o belo e o abjeto, entre o sublime e o grotesco. Para tratar de assunto tão denso e polêmico, que é o tabu do incesto, diretores e produtores realizam concessões ou fornecem aos espectadores momentos de respiro e contemplação, contentamento e graça, de modo a tornar suas histórias mais palatáveis ao grande público. Destarte, se o filme narra a relação homoerótica entre dois irmãos consanguíneos, os atores contratados pela produção devem ser raros exemplos de beleza hegemônica masculina – cabelos não-crespos, corpos malhados, pele branca, olhos claros. Em entrevista com o diretor da obra citada “Do Começo ao Fim”, Aluizio Abranches, o artista informou:

*“eu queria uma família linda em todos os sentidos. Beleza é mais fácil dos outros verem ali. É uma coisa meio idealizada e quando você idealiza, você exagera. Acho que a beleza dos atores poderia ajudar o filme, a contar a história. (...) Eles são até bonitos demais. Eles conseguem dizer tudo o que eu queria com aqueles rostos lindos. Eles colaboraram muito com aqueles rostos, aqueles corpos. Essa beleza agrada a gente.”*

Já em “A Festa da Menina Morta” a temática do incesto é diluída em devoção, religiosidade, composição de planos longos e oníricos e no luto da ausência da mãe, que aproxima pai e filho. Os trapos e vestígios do vestido da menina morta, objeto de devoção dos fiéis no filme, servem como alegoria para o tratamento dado pelo diretor,

Matheus Nachtergaele, as interfaces entre o sagrado e o profano, o grotesco e o sublime. Durante a entrevista que o artista me forneceu, ele diz que seu filme fala de:

*“como sobreviver às coisas que já morreram. De como a gente vive apesar de tudo que já morreu. De como a gente vive numa Amazônia morta, como a gente vive de uma religião morta, de como a gente sobrevive a ausência do afeto materno, do afeto feminino. (...) É uma relação bonita de amor, eu acho um casal bonito assim. Eu dizia isso pra eles (para os atores): “Que casal bonito que vocês formam!”*

Partindo de tais premissas, buscarei conceituar o abjeto de acordo com teóricos clássicos e contemporâneos. Em seguida, busco aproximação e contraposição à ideia de beleza, para por fim, tratar do tensionamento e das relações entre beleza, estéticas sublimes e o tema do incesto - abjeto por definição antropológica e etimológica, posto que a palavra advém do latim *incestu* (impuro, manchado) - nos filmes pesquisados.

## **Referenciais Teóricos**

*O “abjeto” designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente “Outro”. Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece. A construção do “não eu” como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito. (Butler, 2003, p.190)*

A filósofa Judith Butler examinou com competência exemplar a noção de *abjeção*. Butler apresenta o conceito em sua obra “Problemas de Gênero” (1990) e o retoma em obras e entrevistas subsequentes, de modo que a experiência da “abjeção” seja um processo discursivo em que determinados corpos não têm vidas consideradas importantes, uma vez que não são passíveis de inteligibilidade. Segundo a autora, o conceito de abjeção evoca a construção de um referencial a partir do qual se realiza valorização. Tal matriz é alinhada à heteronormatividade e produz assujeitamentos a certo padrão de sexo-gênero:

*“Esta matriz excludente mediante a qual se formam os sujeitos requer a produção simultânea de uma esfera de seres abjetos, daqueles que não são ‘sujeitos’, mas que formam o exterior constitutivo do campo dos sujeitos [...] O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas ‘invivíveis’, ‘inabitáveis’ da vida social que, contudo, estão densamente povoadas pelos que não gozam da hierarquia de sujeitos, mas cuja condição de viver baixo o signo do ‘invivível’ é necessária para circunscrever a esfera dos sujeitos.” (Butler, 2002: 19-20).*

A matriz heterossexual opera uma vinculação entre as dimensões do sexo, gênero e sexualidade na produção discursiva que dá inteligibilidade aos corpos e apresenta como natural tanto aquilo que é compreendido como “características típicas de homens e mulheres” quanto à heterossexualidade, calcada em discursos acerca da reprodução humana. Ainda de acordo com Butler, a existência do ser social depende da experiência do reconhecimento de pertencimento à humanidade e às fronteiras do humano que são determinadas pelas normas sociais (idem, 2004).

Butler afirma também que os corpos abjetos não encontrariam legitimidade e apoio social para existir devido ao fato de não se incluírem nos ideais hegemônicos de gênero, sexualidade e raça, por exemplo. Por conseguinte, não conseguem se materializar, uma vez que não possuem relevância político-social, o que leva estas pessoas a perderem, pelo menos parcialmente, seu *status* humano (Butler, 2002). Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquela região em virtude da qual o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida. Normas não existem *per se*. Por serem sociais, elas existem em relação a um polo oposto e definido, construído ao longo do tempo. A norma, seguindo o raciocínio da autora, prevê necessariamente o desvio e depende deste para referendar seu próprio significado. A relação entre o normal e o desvio é hierárquica, quer dizer, o “normal” vem frequentemente associado ao “natural” e “inquestionável” assim como o “desvio” está associado ao “não-natural” ou “marginal”. É exatamente nesta chave que se encontraria a homossexualidade.

O abjeto não trata de um processo de exclusão qualquer. O abjeto não tem possibilidade linguística, a linguagem não é capaz de dar conta. Quando Butler fala em abjeção, ela não se refere a qualquer processo de exclusão. Ela refere-se a coisas que acontecem em um duplo domínio: o domínio da linguagem e o domínio do possível. Não é uma questão de hierarquização tão somente. Se consideramos a existência do

Belo, por exemplo, o menos belo não é necessariamente o abjeto. O abjeto é o não inteligível. O abjeto é aquilo que não se pode compreender, é um exterior constitutivo. É aquilo que a linguagem é incapaz de conceber em palavras. Para Jorge Leite Junior:

*“O abjeto é que está fora das categorias de pensamento socialmente inteligíveis. Nesse sentido, (...), abjeto é uma categoria de linguagem que denomina a falta de categorias de pensamento, ou seja, aquilo que fica de fora, expulso das categorias de pensamento socialmente criadas, estabelecidas e culturalmente inteligíveis em determinado período histórico.” (LEITE Jr, 2012, p. 560).*

O feio em relação ao belo é possível, ele não está fora do linguístico, ele não está fora do domínio do possível. Logo, há um domínio de hierarquização e não uma questão de impossibilidade. O abjeto é aquilo que constitui o limite, aquilo que constitui o “fora”, aquilo que define a possibilidade. Não se pode falar em o abjeto, e sim em processo de abjeção. Não se define a priori o que é abjeto, uma vez que ele é aquilo que se faz em relação, é um processo. Justamente por ser aquilo que define um exterior constitutivo, é aquela marca onde você se define em relação a determinados marcos variáveis. O abjeto não existe *per se*, é um processo, ele é sempre uma possibilidade, é uma *ficção* que se estabelece sempre porque ele é a condição de possibilidade de alguma materialidade corporal. Portanto, a abjeção ou sua produção deve ser compreendida como um processo que depende de uma contextualização, de um jogo de poder e posições onde, dependendo do lugar que ocupa, o corpo pode ou não estar numa dimensão de abjeção. A matriz heteronormativa e excludente da inteligibilidade não captura a todos. Há corpos e práticas que fogem ao seu domínio, que subvertem a norma, mesmo estando numa constante reiteração com essa norma, uma vez que fazem parte de seu exterior. A abjeção não constitui apenas o outro exterior, mas se dá numa relação com a norma. Não existe aqui a ideia de um original cujos abjetos seriam a sua negação. Nas palavras da autora:

*“A abjeção (em latim, ab-jectio) implica literalmente a ação de jogar fora, descartar, excluir e, portanto, supõe e produz um terreno de ação desde o qual se estabelece a diferença.” (Butler, 2008, p. 19).*

A teórica Julia Kristeva (1982), em quem Butler se inspirou para postular suas formulações, afirma que os corpos abjetos causam abjeção menos pela falta de limpeza ou pela possibilidade de transmissão de fluidos ou doenças, através do sexo não-natural<sup>6</sup>, e mais porque perturbam ficções de identidade, sistema e ordem; porque não respeitam fronteiras, posições e regras; em suma, porque são ambíguos. Tais corpos estão às *margens*, no sentido indicado por Veena Das e Deborah Poole (2008), ocupando brechas nos espaços entre a lei e a disciplina e, nesse sentido, expressando tanto perigo quanto poder (Douglas, 1966).

Douglas é outra autora chave no marco dos estudos acerca de abjeção. Já na introdução de sua obra mais célebre, “Pureza e Perigo”, a antropóloga afirma: “A ordem ideal da sociedade é guardada por perigos que ameaçam os transgressores” (idem, p. 14). Leis da natureza são acionadas, quando necessário, para legitimar o código social. No caso em questão, o código heteronormativo. De acordo Douglas, “a impureza é essencialmente desordem” (p 14). Aproximando a ideia de ambiguidade da noção de impureza, ela assinala que as mesmas são elementos que desafiam o sistema classificatório, que desestabilizam a ordem e que são qualificadas como “perigosas” gerando, assim, angústia social. Douglas (1991) assinala ainda a importância social atribuída à classificação do mundo, inscrevendo coisas e pessoas em categorias estanques e pré-concebidas. Na visão da autora, o comportamento dos agrupamentos sociais quando confrontados com algo poluidor ou impuro é sempre na direção de apontar e condenar aqueles elementos que possam desorganizar ou produzir um efeito de mistura ou de descaracterização do seu sistema classificatório. As classificações referem-se às representações e a valores sociais, ou seja, à forma como se entende a realidade. Elas possuem estreita relação com as normas sociais. Por outro lado, é o próprio sistema classificatório, conforme apresenta Douglas, que produz as anomalias assim como suscita a necessidade de criar formas de lidar com os esquemas pré-concebidos colocados em xeque. Disso resulta que o “impuro” e o “ambíguo” coexistem com a necessidade social de classificação e a retroalimentam. O puro só existe em relação com o impuro, a homossexualidade só existiria em relação à heterossexualidade.

---

<sup>6</sup> Butler, numa releitura de Mary Douglas, argumenta que “o sexo anal e oral entre homens estabelece claramente certos tipos de permeabilidade corporal não sancionado pela ordem hegemônica” (Butler, 2003: 190). E essa permeabilidade desestrutura a pretensa ordem social que demarca com suas regras e tabus o que deve ser esse corpo (físico e social).

O sociólogo José Carlos Rodrigues realiza um movimento teórico que dialoga com Kristeva e Douglas. Em sua obra “Tabu do corpo”, ele afirma que o principal propósito de nossas práticas higiênicas é fixar modelos para o comportamento das pessoas. Ou seja, há em nossos hábitos um impedimento de transgressão de regras sociais, que fere toda uma ordem simbólica. Dessa forma:

*“as coisas poluídas, as coisas poluígenas, as coisas nojentas, são coisas perigosas para a ordem intelectual. Portanto, as razões sociais não podem ser encontradas nelas mesmas, mas apenas no sistema social que expressam”* (Rodrigues, 1980, p. 134).

Ainda sobre o tema, trago novamente Kristeva ao debate. Em “Powers of Horror. An Essay on Abjection”, a intelectual francesa diz haver na própria repulsa, uma força de atração; um fascínio, um necessita do outro na sua recusa mesma, um paradoxo sem resolução:

*“Un algo que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta [...] Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura”* (Kristeva, 2004, p. 8).

O abjeto não diz respeito apenas ao que superficialmente está sujo, mas sim ao que internamente está caótico. Kristeva elucidada:

*“No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas”* (Kristeva, 2004, p. 11).

O conceito de abjeção traz ambivalências, sendo ambíguo porque mistura categorias: vida e morte, animal e humano, interior e exterior. Pode também relacionar matéria morta dentro de um corpo vivo, como é o caso do excremento, que,

notoriamente, opõe dentro e fora. Produto e resto, o excremento pode, inclusive, transformar-se em fetiche: atualmente uma das práticas sexuais consentidas mais condenáveis é a coprofilia, atração sexual pelo contato com fezes. Douglas chama de “poluições” as metáforas da ordem social que são, geralmente, carregadas de “perigos” para o corpo social. Além disso, ela mostra como em algumas culturas o sexo é associado à violação, desacato e “poluição” do corpo. Discorre Douglas:

*“algumas poluições são usadas como analogias para expressar uma visão geral da ordem social. Por exemplo, há crenças de que cada sexo é perigoso para o outro através de contacto com fluidos sexuais. De acordo com outras crenças, somente um dos sexos é posto em perigo pelo contacto com o outro, geralmente masculino, mas algumas vezes o inverso. Semelhantes padrões de perigo sexual podem expressar simetria ou hierarquia. Não é plausível interpretá-los como expressão de alguma coisa sobre a relação real dos sexos. Sugiro que muitas ideias sobre perigos sexuais são melhor interpretadas como símbolos da relação entre partes da sociedade, como reflexos de projetos de simetria ou hierarquia que se aplicam ao sistema social mais amplo.” (Douglas, 1976, p. 14).*

Na concepção formulada por Douglas, é através de reflexão sobre impurezas que passamos a entender e formular categorias referentes à ordem, desordem, o ser e o não ser, a vida e a morte. Como já explicitado, para Douglas o abjeto polui, contagia, deve ser evitado; tudo o que é considerado sujo ou suscetível de poluição é “matéria fora do lugar”. Desta forma, traçando um paralelo com a experiência da sexualidade humana, pode-se dizer que o esforço de eliminar impurezas se mostra como uma resposta social para que as pessoas, seus desejos, prazeres e vida sexual sejam incluídos dentro das fronteiras aceitáveis (Douglas, 1991) da sexualidade dita “sadia”.

A (i) legitimidade e (in)aceitação de práticas sexuais têm sido abordadas por uma série de teóricos das ciências sociais, como Gayle Rubin (1993) que aponta que a sociedade organiza a sexualidade em hierarquias, estando a “boa sexualidade”, aquela constituída por relações estáveis e monogâmicas, sexo heterossexual e restrito ao âmbito do lar, ocupando as esferas mais altas do patamar valorativo enquanto que seu exterior

constitutivo – os prazeres e práticas dissidentes, como a homossexualidade, a intersexualidade, o sadomasoquismo, entre outras. – ocupariam menor grau da escala devido ao alto nível de *perversão*.

Em “Thinking Sex”, temerosa com a emergência de um movimento político e social conservador que denomina “pânico sexual”, Rubin (1993) propõe elementos para refletir sobre sexo e suas imbricações com a política. A autora desenvolve o conceito de estratificação sexual, por meio do qual afirma que as sociedades ocidentais modernas avaliam os atos sexuais de acordo com um sistema hierárquico e valorativo. Nessa pirâmide, os estilos de sexualidade considerados normais, naturais, saudáveis, aceitáveis e “bons” – tais como as modalidades heterossexuais, nos domínios do casamento monogâmicos, reprodutivos – estariam contrapostos aos “maus”, expressos nas práticas sexuais homoeróticas, nos corpos e desejos de travestis, transexuais, fetichistas, sadomasoquistas, no sexo comercial, em troca de dinheiro, entre gerações etc. Estes polos opostos contariam com zonas intermediárias de média respeitabilidade. Demonstrando tal hierarquização do desejo, Rubin (re)afirma a existência e relevância das sexualidades não reprodutivas no domínio da sexualidade, ressignificando a questão da perversão, uma vez que tal na noção estaria inserida em uma escala hierárquica pautada em valores.

Em consonância com as problematizações apontadas por Rubin, Foucault (1976) elabora que diversos mecanismos de controle foram criados para regular, valorar e por em discurso o sexo. Práticas transmutaram-se em identidades, desejos foram convertidos em patologias, diversos nomes são atribuídos a diversas perversões, discriminações são legitimadas, indivíduos passam a ser perseguidos e até mesmo criminalizados. A constituição de saberes e práticas sobre o sexo, ou deste “dispositivo da sexualidade” caracterizado por Foucault, nos séculos XVIII e XIX, indica que falar sobre sexo é uma tecnologia de poder. A sexualidade ocupa um lugar privilegiado na gestão da vida não somente com a biopolítica, ou seja, nas formas de organizações políticas e regulações das populações, e também na administração disciplinar dos corpos, seja pela medicalização da família através da vigilância e controle da sexualidade infantil, ou pela gênese religiosa do dispositivo da sexualidade com base na confissão, ou, por fim, pela composição dos saberes psiquiátricos. A homossexualidade tornou-se objeto da medicina, principalmente da área da saúde pública. Deste modo, os homossexuais eram classificados como portadores de uma doença degenerativa que

tornava favorável a ocorrência de crimes como o abuso infantil, o ultraje ao pudor, a vadiagem etc. Tal fato ilustra a teoria de Goffman sobre o estigma, que diz que “tendemos a inferir uma série de imperfeições a partir da imperfeição original” (Goffman, 1978, p. 15).

Em suas análises sobre poder e sexualidade, Foucault nos diz que com a nova episteme do capitalismo, a percepção do corpo se modifica. Com essa mudança, aparecem novos valores e novas ideologias para o controle das práticas sexuais, como também para a regulação desses corpos, de seus gêneros e de seus desejos. Essa nova percepção trouxe implicações para o cotidiano, pois:

*“o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política. A medicina é uma estratégia bio-política.”*  
(Foucault, 1989, p. 82).

Assim, os discursos da medicina sobre o corpo e suas práticas se tornaram reguladores da vida social e controladores dos indivíduos.

No cerne desses discursos da medicina – e também dos poderes disciplinares das ciências humanas – se encontra o biopoder, que está nas ramificações das instituições, que está no cotidiano e nos próprios indivíduos, que atravessa o saber pelas tecnologias de controle, que regula e faz existir<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Uma autora deveras contemporânea para se pensar as relações de controle médico que temos vivido é Beatriz Preciado. Analisando as práticas somáticas contemporâneas e a capitalização das biociências a partir da teoria queer, Preciado (2008) observa que as transformações na subjetividade contemporânea são controladas pelo que ela chama de “regime fármacopornográfico”. A autora nomeia tal fenômeno como “poder fármaco-pornográfico”, que seria alimentado por dois pólos interconectados: as indústrias de fármacos, tanto legais como ilegais e a pornografia. Para a autora, a nova economia global não funcionaria sem a produção e o desenvolvimento simultâneos de esteroides, hormônios e psicotrópicos sintéticos e a disseminação de imagens pornográficas pelas redes de comunicação global. Estaríamos diante de um regime de controle e governabilidade da subjetividade sexual a partir de processos bio-moleculares - fármacos e pornográficos (Lima, 2014).

Foucault concluiu em seus estudos sobre a genealogia da sexualidade que as tradições discursivas médicas e psicológicas resultaram em uma compreensão da identidade sexual como a representação natural do sexo biológico. Nesta perspectiva, a homossexualidade é vista como a inversão de uma relação natural entre sexo e identidade sexual. O sexo foi posto em discurso e regulado pela primeira vez, em fins do século XIX e início do século XX, através do psiquiatra alemão Richard Von Krafft-Ebing, que em “Psychopatia Sexualis” classificou as sexualidades que desafiavam a norma reprodutiva heterossexual, patologizando os indivíduos que realizavam práticas dissidentes, buscando curá-los. Dissidência seria necessariamente abjeção. A constituição de sexualidades normais e periféricas denota uma falsa unidade que fragmenta o corpo, uma desunião que reduz sua erogenia. Por isso, quando aparecem outros corpos ou práticas sexuais e eróticas que desafiam a lógica desta gramática, são produzidos dois efeitos políticos: o primeiro é a consideração de não-humanidade, o segundo, a abjeção e a repugnância.

Assim, seguindo os rastros da genealogia empreendida por Foucault, não existiriam homossexuais antes das regulações culturais, médicas e jurídicas que os avaliassem como seres abjetos (como tampouco existiriam os heterossexuais antes da existência dos homossexuais, seu exterior constitutivo, formando uma dupla semântica em um mesmo ato). Dessa maneira, na linguagem, a gramática corporiza os gêneros e os comportamentos eróticos em termos da matriz heterossexual obrigatória e os faz inteligíveis. E no momento da geração da matriz heterossexual, da sexualidade “normal”, que se definem as sexualidades periféricas como seu correlato abjeto, aquilo que não é para que o outro seja (Butler, 2005). O outro “subalterno” não se é formulado em termos repressivos e proibitivos, isto é, aquilo que não se deve ou não pode, mas basicamente como gênese da alteridade sobre a qual repousa minha própria gênese. Necessito de um outro que afirme minha existência na negação da sua própria. “Meu duplo não é um outro *per se*, mas sim meu reflexo. Posso enxergar-me no outro diferente. Em sua/minha repressão, eu o crio. O outro não esta fora de mim porque constitui meu exterior constitutivo” (Díaz-Benítez, Fígari, 2009 p. 22). Por isso, não pode “se igualar”, deve seguir sendo a ausência que marca minha presença no mundo, do antagonismo e a violência da diferença. A abjeção tampouco é um mero estado de coisas e posições de sujeitos; ela basicamente suscita emoções relacionadas às valorações que dependem dos particulares contextos de produção de sentidos do antagonismo. Dessa maneira, a emoção básica em relação ao abjeto é a repugnância.

Segundo Nussbaum (2006), o repugnante nos situa no campo do asco, daquilo que remete ao pútrido da morte, ao não-ser e à falta de humanidade. O asco e a forma primitiva de reação humana ao abjeto, e representam o sentimento que qualifica a separação das fronteiras entre homem e mundo, entre sujeito e objeto, entre interior e exterior, o bom e o perverso (Díaz-Benítez, Fígari, 2009).

## O Abjeto e a Teoria Queer

No prolongamento dos movimentos sociais e culturais dos anos 1960, o movimento negro, o movimento feminista e o movimento gay desenvolveram políticas de identidade para seus reconhecimentos político-sociais. Nas ramificações destas políticas, nos anos 1980, oposições binárias como branco/negro, homem/mulher, heterossexual/homossexual, são vistas como essencialistas e naturalizantes. Nesse contexto, surge nos anos 1990 a teoria *queer*, propondo uma releitura das diferenças identitárias, principalmente as sexuais, já que estas seriam efeito da “performatividade” do gênero, (re)significando as aparências e materialidades.

A teoria *queer* se utiliza dos discursos dos intelectuais pós-estruturalistas franceses, numa tentativa de ressignificar os espaços de contestação política pela criação de descontinuidades de normas. Um dos autores retraduzidos pelo *queer* foi Michel Foucault. Com sua ideia de que o discurso forma os objetos dos quais fala, através do caráter ilocutório do ato, compreende-se que também os corpos são culturalmente construídos.

*Queer*, em inglês, quer dizer estranho, ridículo ou excêntrico, além de ser uma forma pejorativa de identificar homossexuais. A Teoria *Queer* propõe uma política pós-identitária, de ressignificação dos códigos normativos que polarizam masculinidade e feminilidade, heterossexualidade e homossexualidade e ignoram todos os sujeitos que estão/passam nas fronteiras dessas normas. Nesta linha analítica "identificações negativas como ‘sapatas’ ou ‘bichas’ se converteram em lugares de produção de identidades que resistem à normalização, que desconfiam do poder totalitário, das chamadas à ‘universalização’” (Preciado, 2010, p. 03). "Queer representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressora e perturbadora." (Louro, 2004, p. 546).

Um dos conceitos básicos dessa chave de pensamento é o conceito de *performatividade do gênero*, formulado por Judith Butler (1990). A autora refuta a ideia até então predominante na teoria feminista de que o sexo é biológico, inscrito no domínio da natureza e oposto ao gênero, tido como uma construção cultural. Butler argumenta que o sexo também é construído culturalmente, pois não há corpo que seja pré-cultural, não há corpo que não esteja inserido em um sistema de linguagem e dispositivos criados pela e na cultura (Lopes Louro, 2004). Desse modo, a autora questiona a premissa consagrada da ordem sexo-gênero-desejo que, a partir de uma lógica binária, pressupõe uma relação em que o sexo indica o gênero (masculino/feminino) e este, por sua vez, indica o desejo (necessariamente, desejo pelo sexo oposto). Sexo, gênero e sexualidade são, portanto, performativos, na medida em que são produzidos pela linguagem.

Ao tomar consciência da construção do sexo-gênero, faz-se necessário pensar nas materialidades dos corpos e suas diferenças. É fundamental entender como o sistema de sexo-gênero-desejo possibilita ou não essas diferenças corporais, identitárias e práticas. É nessa tentativa de desconstrução de inteligibilidades que se nota o que é tomado como norma e o que é submetido à margem. São essas identidades à margem, esses corpos abjetos, desviantes ou transgressores, que desvelam e movem o sistema.

Judith Butler discute e aprofunda essa análise em seu *cânone* “Problemas de Gênero”. Nele, a filósofa desconstrói a ideia, em voga nos estudos feministas e gays e lésbicos da época, de que o gênero seria somente uma forma de identificação e regulação social. Os dispositivos de regulação social (institucionais, educacionais, militares, médico-psiquiátricos, sociais etc.) seriam evocados na tentativa de explicar a maneira pela qual tais regulações são incorporadas impositivamente aos sujeitos. Assim, as instituições de poder reguladoras agiriam reprimindo e moldando os sujeitos sexuados, transformando-os em masculinos ou femininos. Para Butler, o problema não é de regulação anterior ao gênero, mas que o sujeito sexuado e seu gênero só passam a existir na medida em que se sujeitam às regulações. Em outras palavras, o poder não atua só oprimindo as subjetividades, mas também opera na sua construção; deste modo, o caráter produtivo do poder estaria vinculado aos mecanismos de regulação que ele próprio instaura e procura conservar. Portanto, as mesmas instituições e discursos que formam o gênero também são responsáveis pela produção do sujeito.

A autora se diferencia de Foucault ao considerar as regulações de gênero como uma modalidade específica de poder – diferindo, então, do biopoder que produz

fronteiras ramificadas e extensas entre um ideal regulador, os inteligíveis, e as práticas consideradas anormais. As regras que governam as práticas inteligíveis da norma são estruturadas a partir de uma matriz que hierarquiza masculino e feminino e produz uma heterossexualidade compulsória. O gênero seria, para Butler, resultado de repetições que impõem efeitos substancializantes, uma ficção. O gênero também é norma. A nomeação do sexo de um bebê, por exemplo, dizer se “é menino ou menina” antes da criança nascer é um ato performativo de dominação que forma uma realidade social através da construção de uma noção de corporeidade muito singular. A criança é inserida nos domínios inteligíveis da linguagem e do parentesco através da determinação de seu sexo, de seu gênero. E essa noção de corpo e gênero será reiterada pela repetição através de práticas, gestos, movimentos, estilos, ao longo do tempo com o intuito de reforçar esse efeito “naturalizante”.

Destarte, se o gênero é performativo e não uma identidade *a priori*, a postulação de um gênero verdadeiro (ou sexo verdadeiro) é revela-se como uma ficção reguladora. E, para que essa ficção seja mantida, é necessário uma repetição reiterada de um ideal de gênero, entretanto, essa aproximação nunca é completa. Os corpos nunca obedecem completamente às normas que permitem sua materialidade. Percebendo essa instabilidade na produção das normas de gênero, Butler afirma que a repetição diferencial das práticas e discursos pode ser aproveitada para a desconstrução e desnaturalização do próprio gênero.

Em suma, o sexo, o gênero e o desejo, materializado no corpo, são construções sociais, culturais e históricas. A heteronormatividade é baseada e mantida por determinadas construções desse sistema, que marca processos importantes na realidade social e no cotidiano, como a normalização e controle social dos corpos.

Com a “performatividade” do gênero, exemplificado em suas análises pelo travestismo (*drags queens e kings*), Butler afirma que imitar parodicamente um gênero é revelar a própria estrutura imitativa do gênero em geral. Não há ontologia escondida, não há uma identidade de sexo-gênero *a priori* das expressões e construções do gênero. Assim, Butler nos mostra que a heterossexualidade é somente mais uma paródia do gênero, mas com suas masculinidades e feminilidades em posições repetidas e reafirmadas na norma.

Como discute Butler, “a matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de ‘identidade’ não possam ‘existir’” (Butler, 2003, p. 39). Essa “não-existência” acaba por colocar pessoas no plano do

abjeto, corpos cuja existência parece não importar. De fato, importam, pois os abjetos precisam estar lá, ainda que numa higiênica distância, para demarcar as fronteiras da “normalidade”.

A filósofa *queer*, em entrevista a Baukje Prins e Irene Costera Meijer, esclarece que a abjeção não está limitada a sexo e heteronormatividade, mas se estende “a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas ‘vidas’ e cuja materialidade é entendida como “não importante” (Prins & Meijer, 2002).

Como explicitado anteriormente, o termo *queer*, em português, pode equivaler a esquisito, bizarro, estranho; como também a “viado”, “bicha”. Mas sua conotação em inglês é mais ofensiva, tratando-se de uma injúria que identifica o injuriado como “desviante”, guardando ainda o sentido de anormal, defeituoso, impuro. O *queer* tem sido usado como insulto que procura denunciar no insultado sua “esquisitice”, estreitamente ligada à sexualidade, assim como a sua detectável “inadequação” de gênero (Pelúcio, 2009). O *queer* foi assim, por anos, um termo denunciador por excelência. Uma de suas vertentes assume o termo *queer* a fim de marcar:

Este termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra a normalização venha ela de onde vier. (Lopes Louro, 2001, p.546)

A Teoria *Queer* propõe-se a uma genealogia dos discursos que instituem a heterossexualidade como norma compulsória. As normas de inteligibilidade reiteram a todo tempo, de forma compulsória, a heterossexualidade. A mesma norma que relega às margens os sujeitos que a ela não correspondem. Aqueles que, vivendo fora do imperativo categórico heterossexual, balizam as fronteiras da normalidade. Tal normalidade se constitui a partir da fixação dessas marcas de abjeção, estreitamente vinculada ao não-humano (Butler, 2002).

A ideia de apropriação de um termo sistemática e historicamente usado para ofender, patologizar e desqualificar é, segundo Judith Butler, uma das táticas políticas da Teoria *Queer*. O *queer*, define Butler, “tem operado como uma prática linguística cujo propósito tem sido a degradação do sujeito o qual se refere, ou melhor, na constituição desse sujeito mediante esse apelativo degradante” (2002). Apontar alguém como “estranho”, “anormal” e, sobretudo, como aquele/aquela que escapa da norma sexual estabelecida é tomá-lo/a como menos humano, cabendo a estes seres os lugares

marginais. Apropriar-se de termos ofensivos que foram sempre impostos, a fim de subverter seu uso, é uma estratégia de desconstrução que pretende colocar em xeque os valores que sustentam esses enunciados depreciativos estreitamente associados às práticas e desejos sexuais proscritos.

Os estudos *queer* procuraram, de alguma forma, mudar o foco do debate da categoria homossexual ou da homossexualidade para questões relacionadas à operação do binarismo hétero/homossexual, sublinhando sua centralidade como princípio organizacional da vida social contemporânea e dando mais atenção crítica a uma política do conhecimento e da diferença (Miskolci e Simões, 2007).

Butler, numa releitura de Mary Douglas, argumenta que o sexo anal e oral entre homens estabelece certos tipos de acesso, exploração e particularidades corporais não legitimados pela ordem hegemônica (Butler, 2003). Esta permeabilidade desestrutura a pretensa ordem social que demarca com suas regras e tabus o que deve ser esse corpo (físico e social). A heterossexualidade normativa seria um dos regimes reguladores que operam na produção dos contornos corporais ou na fixação dos limites da inteligibilidade corporal. Se o corpo, para a autora, não é uma superfície pronta à espera de significação, mas "um conjunto de fronteiras, individuais e sociais, politicamente significadas e mantidas" (Braz, 2007 Apud Butler, 2003), o sexo anal e oral entre pessoas do mesmo "sexo" evoca uma noção de permeabilidade corporal não sancionada pela ordem hegemônica (idem). A homossexualidade seria, do ponto de vista hegemônico, um lugar de "perigo e poluição". Ainda acompanhando Butler, nas reflexões sobre sexo, gênero e sexualidade, os sujeitos abjetos, ou seja, aqueles que não se enquadram nas categorias conhecidas, não seguem aquilo que a autora chama de "gêneros inteligíveis", que "são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo" (Butler, 2003, p. 38). Assim, os gêneros inteligíveis, que funcionam predominantemente ainda hoje, se organizam segundo a lógica do "tem pênis, logo é homem, masculino e deve sentir atração afetivo-sexual por mulheres (é heterossexual)", e "tem vagina, logo é mulher, feminina e deve sentir atração afetivo-sexual por homens" (Leite Jr, 2012). Nesse sentido, tanto pessoas homossexuais que protagonizam os filmes pesquisados, bissexuais, quanto intersexuais, travestis, transexuais e todas aquelas que quebram essa pressuposta continuidade podem ser consideradas abjetas (idem).

## Estéticas Sublimes, Temas Grotescos

“O belo é feio e o feio é belo?”

(William Shakespeare)

Beleza e abjeção são substantivos antagônicos, mas que por vezes se entrecruzam, como trilhos de trem, como avenidas que intersectam em dado momento para determinado fim. A beleza procura na diferença o contraste necessário à sua existência e (re)afirmação. A beleza se manifesta através de seu exterior constitutivo, da feiura extrema – da abjeção.

O que estou aqui argumentando é a coalizão entre a densidade do tabu do incesto e tratamentos estéticos sublimes. Para melhor fundamentar tal posição, disserto brevemente acerca do conceito de grotesco nas artes para, em seguida, trazer de volta os filmes analisados ao debate.

O grotesco<sup>8</sup> sempre esteve presente na História da Literatura e das Artes, antes mesmo de ser conceituado, ou nomeado. Pensemos no teatro grego, e vários exemplos deste elemento estético virão à tona. Não faltam acontecimentos e figuras grotescas na Mitologia grega, em que formas disformes e monstruosas protagonizam episódios que representam, de maneira alegórica, a “condição humana”. Acontece, porém, que o conceito de grotesco vai além da mera identificação do disforme e do monstruoso. O termo – surgido no século XVI, quando se descobriram, através de escavações, pinturas ornamentais em regiões da Itália – vem do italiano *La Grottesca* ou *Grottesco*, derivados de *grotta* (gruta). Primeiramente usada para designar aquele tipo de arte ornamental, a palavra *grotesco* ganharia definições mais amplas à medida que teóricos e filósofos detectavam, na literatura, aspectos ligados àquelas representações plásticas. Na palavra *grottesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações<sup>9</sup> de nossa realidade estavam suspensas (Kayser, 1986).

---

<sup>8</sup> Aqui entendido em uma aproximação “dicionarizada” com o abjeto. Ainda que não possa postular tal interface de maneira precisamente conceitual. É nisto que consiste o esforço teórico do presente capítulo.

<sup>9</sup> Aproximação com Mary Douglas.

Durante todo o século XVI o grotesco fez sucesso como estilo ornamental específico e, no fim do XVII, tal palavra aparece nos dicionários franceses como aquilo que tem algo de agradavelmente ridículo além de sinônimo de ridículo, bizarro, extravagante (Sodré e Paiva, 2002). Por sua proximidade com os conceitos de desordem, desproporção, desequilíbrio e desarmonia, rapidamente “grotesco” vira sinônimo de “feio” e se desenvolve popularmente como um adjetivo desqualificante. É nesta época também que se forma uma cultura da risada e do sorriso ligada à corte, com a separação entre o riso “bom” e o “mau”, na qual a categoria de “ridículo” aparece como arma de desqualificação de *status* e destruição de privilégios e favores nos jogos de poder entre nobres (Leite Junior, 2012).

Na pintura, costumava-se denominar de grotesca a obra que apresentasse arabescos, geralmente constituídos de ramos de plantas, de onde brotavam figuras humanas ou animais. Esse hibridismo acabou por caracterizar um estranhamento até então desconhecido, pelo menos de maneira mais consciente, no universo das artes. Victor Hugo foi um dos precursores teóricos a tratar com precisão tal conceito. O Romantismo instaura a modernidade nas artes, e, neste movimento artístico e estético, Hugo aponta a presença inequívoca do grotesco:

*“No pensamento dos Modernos, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe em redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego.”* (Hugo, 2002, p. 30-31)

Para Hugo, o contraste entre o sublime e o grotesco é o que dá à literatura o seu fascínio e arrebatamento:

*“(…) como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. (...) O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo*

*de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada.” (idem, p. 33)*

Sobre esta questão, trago os dois criadores dos filmes em análise para o debate com suas preocupações e intersecções entre os dois polos que aqui indico:

*“A temática do filme é forte. O filme tem momentos de beleza, de alegria, mas tem momentos de dor, de tragédia, de sexo, de oração, de lágrima. É por isso que ele é forte.” (Matheus Nachtergaele)*

*“Como eu queria contar uma história bonita, com o tabu sendo tratado de forma natural, eu pedi uma fotografia e trilha sonora bonitas. Eu tentei caprichar na beleza estética do filme.” (Aluizio Abranches)*

A título de exemplificação, a obra do poeta francês Charles Baudelaire está repleta de elementos do grotesco, não fosse ele um dos principais representantes do Romantismo. Para ele, “a mistura do grotesco e do trágico é agradável ao espírito, como as discordâncias aos ouvidos enervados” (Baudelaire, 1981, p. 37) Sua aplicação na poesia está estreitamente ligada a uma nova visão e maneira artística, a que se chamou Modernismo. O moderno, com seus conceitos de ruína e fragmento, detectará também o aspecto disforme que se configura nesse novo espírito de época.

Nas postulações de Wolfgang Kayser:

*“Na palavra grottesco, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antigüidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas.” (Kayser, 1986, p. 20)*

O conceito de grotesco, na modernidade, acentua bastante esse sentimento de “desarmonia universal”, essa suspensão das ordenações da realidade<sup>10</sup>. O monstruoso, o disforme, para Baudelaire, é, sobretudo, a massa urbana em movimento nas ruas, provocando no poeta um misto de beleza e feiura, de encanto e náusea. O autor frequentemente trará, para o seu universo poético, esse encontro do Belo com o

---

<sup>10</sup> Novo paralelo com a obra de Mary Douglas.

grotesco, o que constituirá um elemento fundamental de sua obra. Victor Hugo reflete sobre essa relação do sublime com o grotesco, apontando aspectos que se reconhecem sobremaneira na poética de Baudelaire:

*“(...) na nova poesia, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele [o grotesco] representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as raças, todas as belezas (...). O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita.”* (Hugo, 2002, p. 35-36)

O grotesco e seu contraponto, o sublime, ocuparam um grande espaço nas artes da Idade Média. Ao primeiro, são remetidas as doenças, as deformidades, o ridículo, os vícios e os crimes; ao segundo, a moral cristã, que concebe os encantos e a pureza. Na fundação dos tempos modernos, Hugo aponta para a importância do surgimento do cristianismo e para a nova sensibilidade dos homens, que agora se sabem duplos – repartidos em alma e corpo, natureza e cultura, exterior e interior, e destinados a uma vida também dupla, uma passageira e terrena, outra eterna e celestial. Apenas na modernidade, com a difusão do cristianismo e seu tensionamento e interfaces entre duplos, a poesia foi conduzida à verdade:

*“A musa moderna verá mais coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz”* (Hugo, 2002, p. 25).

Segundo o autor, o gênio moderno é resultado justamente da coexistência do grotesco com o sublime, e desta união nasce uma infinidade complexa de formas e possibilidades de criação artística, o que se opõe sensivelmente “à uniforme simplicidade do gênio antigo” (Hugo, 2002). De um modo geral, o drama romântico – com o seu componente grotesco coexistindo com o sublime – deveria caracterizar-se, enquanto procedimento artístico, pela mistura de gêneros, só assim podendo realizar uma pintura total da realidade (Oliveira, 2005).

Por mistura de gêneros, o escritor francês quer dizer a abolição das fronteiras entre a comédia e a tragédia, que, quando isoladas, só produzem, de um lado, “abstrações de vícios, de ridículos”, ou, de outro, “abstrações de crime, de heroísmo e de virtude” (Hugo, 2002). Daí, apenas a mistura destes dois gêneros, ou seja, apenas a síntese presente no drama, poder representar o homem moderno em toda sua plenitude (Oliveira, 2005).

Hugo defende a união harmoniosa de opostos como o feio que existe ao lado do belo, o disforme ao lado do gracioso, o grotesco aproximado do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz, o corpo com a alma, o animal com o espírito... para alcançar uma elevação da Arte e fugir do comum que, segundo ele, é seu inimigo. Para fugir do comum, Hugo sugere a rejeição do tradicionalismo e a inovação em todos os campos da arte. Essa inovação consiste em contrapor opostos harmoniosamente de forma que um ressaltasse o outro, valorizando-os ao mesmo tempo em que apresenta uma realidade natural, não idealizada. O sublime só existe em contraposição ao grotesco. Sublime, segundo ele, é o que direciona o olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, não apenas belo. Grotesco, então, é o que nos aparece como um mundo noturno, abismal, desumano, não apenas feio. É também monstruoso, disforme, horrível, é o que a linguagem não dá conta. Em última instância, o grotesco é o abjeto.

Caso o leitor julgue a discussão que acabamos de ver como deslocadas e não aderentes ao trabalho, devo ressaltar que o que tentei realizar neste capítulo foi um percurso teórico acerca da abjeção atrelada ao tema do incesto. Abjeção esta que é ressignificada pela teoria *queer*, que enxerga potência na dissidência sexual, posto que esta escancara e questiona os limites entre normas e transgressão. Dessa maneira, sustento que os filmes propõem uma ressignificação do incesto, atrelando-o a personagens e a imagens *belas*, tornando as obras sublimes tanto em estéticas quanto no tratamento dado às relações incestuosas. O presente capítulo, portanto, demonstra-se necessário a argumentação que persegue todo o trabalho. Por mais que a abjeção não apareça externalizada em ambas as fitas, ela é latente à temática do incesto, provocando todo o alvoroço e repercussão que as citadas obras obtiveram. Com a palavra, os senhores diretores:

*“São dois assuntos espinhosos, incesto e homossexualismo, Eu queria fazer algo radical, mas ao mesmo tempo bonito. Para mim, nenhum dos dois assuntos é tabu, mas sei que para muita gente é. O julgamento está do lado de fora, eu deixei isso para o espectador. É tudo muito suave no filme. Queria um clima harmonioso.” (Aluizio Abranches)*

*“É impactante, é um tabu. É como eu te falei: a gente tá cromossomicamente proibido de fazer isso. É uma proibição profunda. Apesar de não ser um casal de homem e mulher, de isso não gerar um filho com problemas, isso entra no pacote das coisas proibidas- incesto não! Junto com o homossexualismo não, né? Isso agita a plateia, eu sabia que isso ia agitar a plateia. (Matheus Nachtergaele)*

Meu corpus analítico compreende dois filmes que tratam do tema da homossexualidade e do tabu do incesto entre irmãos, o tabu do incesto entre pai e filho. Os dois filmes, mesmo ao tratarem de temas transgressores/abjetos, *amaciam* ou tornam palatáveis suas histórias com recapturas tradicionais. Ou seja, no primeiro filme, “A Festa da Menina Morta”, a relação incestuosa é ignorada porque se dá num contexto de forte devoção, onde a figura feminina outorga mobilidade ao personagem Santinho para que possa assumir o papel de “mãe” da casa e “esposa” de seu pai. Sem conflitos, dentro de uma trama ritual que dá conta dessas relações e personagens. No outro filme, “Do Começo ao Fim”, os dois irmãos também assumem uma representação tradicional do que deve ser o papel social e sexual da vida social: um deles é o másculo, com todas as agências derivadas disto, enquanto o outro é o frágil e feminino, com todas as submissões e resguardos que o fazem ser localizados nesse espaço. Logo, essa relação é vista com naturalidade num Rio de Janeiro utópico e ficcional, uma vez os personagens assumem papéis tradicionais e reconhecidos pelo *senso comum*, do que significada ser macho e ser fêmea, do que significa ser homem e mulher; mesmo sendo duas pessoas designadas com o sexo biológico masculino. Assim, por mais que as fitas em análise partam de um tema abjeto, evidenciando tramas que seriam à primeira vista contraditórias, o tabu do incesto; na verdade, as películas naturalizam essas representações e relações ao mostrarem essas vidas e personagens dentro de tramas tradicionais, de jogos que capturam ou invisibilizam a homossexualidade em detrimento de outros conflitos e caracterizações: a religião, o luto, a usurpação do lugar da mãe em um filme; a beleza, o amor romântico em outro filme. Discorrerei largamente sobre tais especificações no próximo capítulo, onde as obras estarão no centro do debate.

## Capítulo 02

### Laços de Família

*“a perfeita simetria é o incesto, porque é perfeita autonomia (...)”.*

(Eduardo Viveiros de Castro)

#### **Entrecruzando Tabus: Homossexualidades Fílmicas e Incestuosas**

Se até o final dos anos 90, a homossexualidade no cinema brasileiro tem sido representada de forma parca e quase sempre ligada à reiteração de estereótipos, na década de 2000 assistimos a uma intensa produção de filmes que tratam deste tema abordados das mais diferentes formas<sup>11</sup>. Os filmes produzidos aproximam-se na construção de um *modo de vida homossexual*, um modo de vida outro que não o da heterossexualidade compulsória. As minorias aqui são arrastadas pra outros lugares, da marginalidade, nas relações incestuosas. Foucault (1981) aponta que a homossexualidade pode estabelecer um novo “*modo de vida*”; relações outras, que se multiplicam, se inventam, que chacoalham instituições consolidadas, que põem em xeque o “natural” normativo. O cinema enquanto arte e criação é capaz de estabelecer esses novos lugares, de transgressão e dissidência temática. Para Carlos Fígari, as possibilidades de existência do incesto “só parecem admitir a vivência angustiante de culpas e a enorme sanção moral que recai sobre o/a incestuoso/a” (Fígari, 2009). Nos filmes aqui em análise, ocorre exatamente o oposto da premissa observada pelo pesquisador. Aqui examino dois filmes lançados sequencialmente, em 2008 e 2009, que além de trazerem personagens homossexuais como protagonistas, e todo o preconceito e dificuldades na captação de recursos para a realização da obra que tal escolha implica; também insere seus personagens em relações afetivo-sexuais com parentes consanguíneos. Duplicando, desta forma, tabus, polêmica, rejeição e interesse (Sontang, 2003).

---

<sup>11</sup> Histórias protagonizadas por travestis, gays, lésbicas, transexuais, festivais e mostras de cinema dedicados exclusivamente a exibição de filmes com temáticas lgbt’s etc.

## **A Festa da Menina Morta**

A Festa da Menina Morta, primeiro longa-metragem dirigido por Matheus Nachtergaele, conta a história de Santinho, rapaz que vive em uma pequena cidade no interior do Amazonas e é tido por todos como milagreiro. Santinho mantém com seu pai uma relação homossexual – o filme exhibe cenas de sexo e intimidades entre os dois. Além do tema da homossexualidade, portanto, introduz-se também o tema do incesto e da religiosidade de populações descendentes de indígenas do interior do estado.

A obra versa acerca do desaparecimento da menina Maria Cecília, morta vinte anos antes da ação fílmica. Na ocasião, um cachorro entregou o vestido usado pela menina nas mãos de um garoto cuja mãe há pouco se suicidara. Desde então, o menino, conhecido como Santinho, interpretado por Daniel de Oliveira, passa a ser tratado como santo pela comunidade e, anualmente, recebe revelações enviadas do além pela menina, que são transmitidas por ele ao povo de toda a região.

Ao longo da película acompanhamos os preparativos para a celebração de 20 anos da morte da menina, um festejo que envolve toda a comunidade e exaspera o ponto nodal de todo o rito, Santinho, personagem caracterizado por seu criador como alguém “mimado”, “histérico”, “desagradável” e “não carismático”. Já na segunda cena do filme, vemos o protagonista e seu pai deitados nus sobre a cama, como prelúdio da relação marital que os dois vivem. A casa é fechada e às escuras, somente os dois são testemunhas do que vivem.

Logo cedo na manhã, três mulheres que atuam como criadas, beatas, rezadeiras e assistentes do Santo chegam a casa. Nachtergaele qualifica-as como “mulheres incompletas, bem defeituosas entre aspas - uma menina, muito menina, que é a Lúcia que ainda não é mulher, uma mulher lasciva, mas já casada e muito fofoqueira e com muitos defeitos, que é a Das Graças e uma senhora sem sexo, uma beata mesmo, que é a Tia.” Antes de permitir a entrada das personagens femininas, o pai ensaia algum gracejo afetivo e logo é repreendido pelo filho - as mulheres estão prestes a entrar, aquele não era o momento. Neste ambiente de forte misoginia, Santinho é rei. Trata e destrata as criadas a seu bem prazer, sempre bradando a altas vozes seus desejos e não raro agredindo-as fisicamente; principalmente Lúcia, a “cabocla” mais nova, potencial vítima da sedução de seu pai.

É importante ressaltar que nesta cena do despertar dos personagens, o enquadramento fotográfico proposto pela direção remete a uma relação cotidiana de um casal acordando junto em seu quarto, sugerindo, como será no desenrolar da história, a intenção de Santinho em usurpar o lugar da mãe na relação com o pai e com a casa. Em cena subsequente, o pai de Santinho lhe veste com a antiga camisola da esposa. Em todas as sequências acontecidas dentro de sua casa, a camisola é a única peça de roupa que o personagem porta. Além disso, Santinho está quase sempre em posições e trejeitos coquetes, bordando ou realizando pequenos trabalhos manuais; ressaltando ainda mais a *feminilidade* que a personagem encarna.

Segundo seu realizador, em entrevista a mim concedida, a intenção do filme era exatamente esta, falar de um filho que assume o lugar da mãe, uma vez que esta falta. Nas palavras de Nachtergaele:

*“o filme vai tentando estabelecer algumas grandes perdas, traçar algumas grandes perdas, elencar algumas grandes perdas e fazer disso uma fábula. De como sobreviver às coisas que já morreram. De como a gente vive apesar de tudo que já morreu. De como a gente vive numa Amazônia morta, como a gente vive de uma religião morta, de como a gente sobrevive à ausência do afeto materno, do afeto feminino. (...) é o que faz o Santinho e o pai dele. É que fazem de maneira precária e também muito elaborada, Santinho e o pai dele; na ausência da mãe.”*

Mais a frente na narrativa fílmica, a ação se repete, em um longo plano-sequência (ação sem cortes de câmera, opção estilística recorrente no filme), que passeia por toda a extensão da casa, o pai deita-se na cama, excitado e voluptuoso, chama o menino para sexo, este recusa, pois é dia, todas as mulheres ainda estão por ali.

O filme, dentro de um espaço de forte crença religiosa traz um personagem homossexual que não é considerado promíscuo, pecador ou profano como muitas vezes é tratada a homossexualidade no seio de determinadas crenças e cenários religiosos. Pelo contrário, é como se ao incorporar o *status* de santo, a homossexualidade de Santinho, e inclusive sua prática sexual incestuosa, fossem inteiramente naturalizadas e tornadas parte integrantes de sua santidade. A persona de Santinho estaria, portanto,

situada entre o sagrado e o profano. Aqui, julgo necessária alusão à obra de Ruth Landes, antropóloga britânica que na década de trinta do século XX realizou importante etnografia acerca do papel da mulher nas religiões de matriz africana na cidade de Salvador, Bahia. Em “A Cidade das Mulheres”, a autora argumenta que o candomblé é uma religião centrada na força e no domínio das mulheres locais, chegando a afirmar que “os homens, ainda que aceitos e necessários não passavam de espectadores<sup>12</sup>”. De acordo com Landes, os homens que comandavam as casas de candomblé ocupavam um lugar que era essencialmente marcado pelo feminino. Esses homens, pelos seus relatos, eram possivelmente homens homossexuais, que eram vistos como “mulheres” no plano social das relações no terreiro.

Tal assincronia entre o *sexo biológico* e a construção social da sexualidade que emerge de sua etnografia configura o candomblé baiano como um matriarcado, regido por mães de santo ou por figuras equivalentes. Nas palavras da autora, os homens ao participarem do candomblé, “àqueles que se deixam cair no santo abdicam da sua virilidade imitando o comportamento das mães-de-santo”.

Desta forma, seguindo os rastros deixados por Landes, o personagem Santinho possui a primazia de comunicar-se com o sagrado devido a sua homossexualidade feminina, que lhe outorga poder e autoridade de falar em nome da *menina morta*, aquela a quem de fato a população o atribuiria os milagres e bênçãos.

As expressões da homossexualidade, do corpo feminino e da semelhança de Santinho com a mãe também se constroem na relação com as devotas que lhe cercam e que diariamente cuidam da casa. O comportamento instável e histérico do personagem é tratado com extrema paciência, já que, segundo as beatas, é “igual ao da mãe”. Noutro momento da película Santinho se preocupa quando seu pai sai de casa e demora a voltar, pois se sabe que ele provavelmente está na companhia de mulheres. A devota sugere, inclusive, que a preocupação do Santo é a mesma que sua mãe tinha quando ainda morava com o esposo e que ele está com ciúmes do pai.

---

<sup>12</sup> Ainda que seu trabalho tenha sido veementemente contestado por trabalhos sucessores, a autora ainda é referência no trato acerca das imbricações entre homossexualidade, passividade no ato sexual e religiosidade.

Santinho é santo. É singular por conta de sua santificação, que expurga ou se faz presente através de sua homossexualidade e de sua relação incestuosa. A diferença pela santificação manifesta-se em uma cena de conversa com a tia beata. Enquanto esta pede um copo de água, pois está passando mal, Santinho não só ignora seu pedido como ainda lhe faz pergunta sobre si mesmo:

Beata: Me dá um copo com água, meu filho?! Água! Água! Água! Água! Água!  
Água...

Santinho: Tia, tu me acha diferente?

Beata: Me dá um copo com água meu filho...

Santinho: Me acha especial?

Beata: Especial? Claro! Tu é Santo, tu vê as coisa, tu cura. É diferente.

É através deste diálogo, levando em consideração todo o contexto em que as personagens se inserem, que podemos perceber como o mito religioso justifica as *diferenças sexuais* que Santinho carrega. O personagem não é diferente por ser homossexual e viver uma relação incestuosa, ou não somente por isso. É diferente também por ser santo, por ver as coisas e curar. Aqui a contribuição proposta por Avtar Brah me parece interessante na conceituação de tal *diferença*, anunciada pela personagem. Na esteira de Brah, parte-se da diferença como categoria analítica, não privilegiando qualquer das categorias acima mencionadas. Segundo a autora: “estruturas de classe, racismo, gênero e sexualidade não podem ser tratadas como ‘variáveis independentes’ porque a opressão de cada uma está inscrita dentro de outra – é constituída pela outra e é constitutiva dela” (Brah, 2006, p. 351). A autora propõe compreender a intersecção das categorias da diferença, contextualizando de que forma a interconexão entre determinadas categorias se constitui. As diversas categorias nas quais podemos enquadrar Santinho - homossexual, relação incestuosa, religioso, interiorano - devem ser analisadas a partir de sua imbricação mútua que compõe uma realidade complexa e específica - a realidade de Santinho.

Aos olhos dos devotos, sua própria feminilidade não parece estar ligada a sua homossexualidade, mas justifica-se ser tão feminino devido à sua proximidade espiritual com a menina morta, já que esta se manifesta através dele. A menina morta fala através de sua boca, a passividade e a feminilidade de tal gesto, legitimam toda a conduta e modo de ser de Santinho.

Esta relação com o pai, que, podemos chamar de incestuosa, manifesta-se quase que no plano matrimonial, uma vez que Santinho assume os papéis de sua mãe, tanto na relação com o pai, quanto na relação com as beatas e com sua casa. O personagem não sai de casa<sup>13</sup>, suas ações, e sua relação incestuosa, estão restritas ao âmbito do privado. No máximo, o Santo posiciona-se à porta, esperando pelo “marido”, aflito. Tal premissa se comprova na extrema rejeição que o personagem sente quando (se anuncia ou há a possibilidade) do retorno de sua mãe, que poderia retomar seu lugar, deixando Santinho alijado de seu papel; mas que, no fim, não acontece.

A única cena de sexo entre pai e filho se dá em tom misterioso e idílico, com fotografia escura e chuva natural amazônica<sup>14</sup>. Também gravada em plano sequência, a cena inicia-se com o pai prendendo um porco para o abate e dirigindo-se até o banheiro casa, situado na parte externa dela. O filho está se banhando nu e agachado, ao ver o progenitor, levanta-se, revelando que não possui um pênis; o que pode-se depreender muitas interpretações. Fico com a mais óbvia, mas a meu ver eficaz - Santinho “aquendou a neca” que significa esconder o pênis, na linguagem de travestis, como aponta Larissa Pelúcio: “A “neca” é cuidadosamente colocada entre as pernas, pressionando o saco escrotal e, dependendo do “dote” de cada uma, presa entre as nádegas, “fazendo-se” assim “a buceta”, como elas gostam de brincar.” (Pelúcio, 2009, p. 138). Ao “aquendar a neca”, Santinho torna-se ainda mais parecido com mãe, ou com as mulheres fruto do desejo de seu pai. Para Nachtergaele:

*“Eles fazem sexo porque a falta da mãe gera - primeiro no filho, um desejo de ser a mãe, de sê-la pra substituí-la. Na ausência dela ele é ela. E para o pai por dois motivos*

---

<sup>13</sup> Somente para cumprir suas obrigações rituais no dia da supracitada festa da menina morta, para a procissão e a homilia aos fiéis.

<sup>14</sup> Segundo o realizador, durante as filmagens do filme na cidade de Barcelos no Amazonas, não chovera durante a noite, como é comum na região, exceto no dia de gravação desta cena. Entendendo como mensagens dos deuses, a equipe resolveu filmar a sequência mesmo debaixo da forte chuva, sendo a único indício da extrema umidade que emana do local na película inteira.

*- um porque ele atende a essa demanda doentia do filho em ser a mulher, ele atende a essa demanda, ele vive essa doença do filho, essa doença entre aspas, de ser a mãe. E outra porque ele apesar de ser um homem, e ele é um homem de natureza heterossexual, ele reconhece no filho traços da mãe, da mulher que ele amou. É com esses traços que ele cruza, que ele transa. O filho dele é um pouco a mãe, a mãe que se foi. Então é bem diferente o incesto para o Santinho e pro pai. Eu acho que o Santinho está apaixonado pelo pai, como um homem se apaixonaria por um homem, mas eu acho que o pai não está apaixonado pelo Santo. Tem pena também do Santo, protege o Santo e sabe que a relação sexual faz do Santo a mãe perdida.”*

Momentos antes de sair para a preleção e a procissão da menina morta, Santinho veste-se pela primeira vez no filme, com roupas “masculinas” - sapato, calça e blusa de botões. Neste momento, a mãe retorna, em alucinação, para o filho. Ela canta em italiano, característica admirada e invejada pelo filho, e assume sua camisola, a mesma vestimenta que o filho portara nas cenas anteriores. Revelando o maior medo do personagem, o delírio passa. Ela não voltou. Ele cumpre suas obrigações para com o povo da região, anunciando que a palavra declarada pela menina naquele ano seria “dor”, que o povo não poderia fugir do sofrimento, do luto<sup>15</sup>. Todos deveriam vivenciar plenamente suas perdas, tal como Nachtergaele me afirmou que seria a intenção essencial de seu filme. O povo da região deveria prantear e lamentar a menina morta, Santinho e o pai. deveriam, enfim, aceitar que a mãe partira e que não voltaria mais. No plano final do filme vemos Santinho e o pai abraçados, nus sobre a cama. Eles tem um ao outro.

## **Do Começo ao Fim**

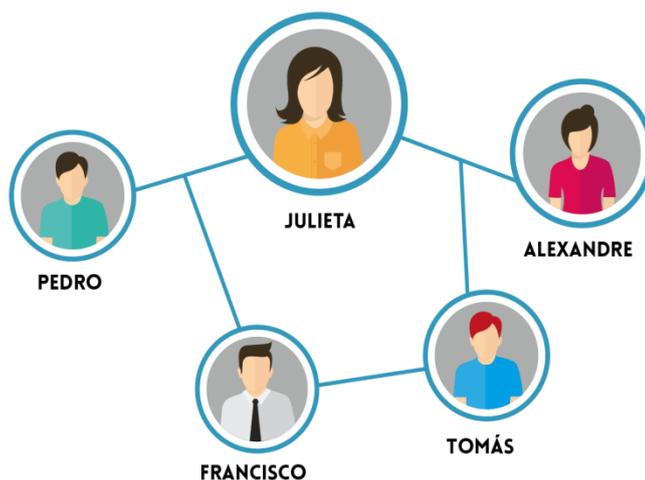
“Do Começo ao Fim”, por sua vez, narra história dos meio-irmãos Tomás e Francisco. Na infância, os dois sempre mantiveram uma relação fraternal muito próxima e terna, e quando se tornam adultos percebem-se apaixonados um pelo outro. Com altas doses de nu frontal e troca de carícias entre os belos protagonistas, o filme narra um

---

<sup>15</sup> Como lembra Butler (2004:21-23), na leitura de Farias e Vianna (2011), a perda instaura uma dúvida primordial sobre quem é esse "eu" que passa a existir sem "você". Neste sentido proposto pelas autoras, o luto não apenas se inscreve na solidão pessoal, mas também atua sobre um senso complexo de comunidade.

mundo diegético idealizado, onde os personagens não enfrentam absolutamente nenhum conflito ou dificuldade de aceitação de suas escolhas. A epígrafe da obra, retirada entre os escritos do dramaturgo George Bernard Shaw, atua como prognóstico de tal premissa: “Algumas pessoas olham o mundo e perguntam: Por quê? Eu penso em coisas que nunca existiram e pergunto: Por que não?”.

No filme, Julieta é mãe de Francisco, fruto de seu primeiro casamento com Pedro; e de Tomás, do seu segundo casamento, com Alexandre. São dois meio-irmãos que partilham da mesma mãe.



**Figura 03 – Genealogia da Família**

Com cinco anos de diferença, os irmãos crescem juntos sob a guarda da mãe Julieta e de Alexandre, pai apenas de Tomás, o filho mais novo. Desde cedo os meninos demonstram um companheirismo e intimidade que transbordam as percepções de normalidade, para Pedro. Mãe carinhosa e atenta, Julieta também indica, desde o início, certa desconfiança, acompanhada de uma serenidade e relativização e não condenação ou repressão dos filhos.

Aos doze anos de idade, Francisco perde o pai. Já adultos, morre Julieta. Alexandre, pai de Tomás e que criou os dois desde meninos, deixa a casa da família, liberando os irmãos para que vivam e consumam – no sentido bíblico do termo – naquela casa, o amor cultivado ao longo de todos aqueles anos. O ponto limítrofe entre os dois principais períodos do filme, o da infância e o da fase adulta, passa a ser então a morte de Julieta, com o efeito de liberação para os irmãos. O falecimento da mãe representa também o desaparecimento do drama da fantasia familiar, dando lugar ao romance entre os personagens. Essa ideia é empregada fotograficamente no filme quando, após a morte de Julieta, todos os outros personagens vão embora, despedem-se e desaparecem em fade – efeito de esmaecimento da imagem em que as figuras vão ficando transparentes até desaparecer. É um desaparecimento de certos elementos físicos: Alexandre e a governanta, que deixam a casa, e até mesmo o cachorro da família, passam a ser memória.

A partir de então, exceto pelo seu parentesco consanguíneo, eles passam a ter uma vida como a de muitos casais homossexuais ocidentais modernos, ambos trabalham (Tomás é nadador profissional e Francisco, médico), residem juntos, têm um relacionamento estável e monogâmico.

Mesmo que soe como uma digressão, acho pertinente ressaltar que todos os personagens do filme, parentes ou não, parecem compreender e aceitar muito bem o romance incestuoso entre dois irmãos homens, em um Rio de Janeiro que só existe na ficção. Nem o tabu do incesto, nem o da homossexualidade, estão em questão na história. Na entrevista a mim concedida pelo diretor, Aluizio Abranches, ele me diz:

*“A relação homossexual não dá assunto pra filme, ou pelo menos não deveria dar. Eu queria mesmo ignorar a questão homossexual porque pra mim é absolutamente natural. Eu queria uma história sem conflito, onde o tema fosse tratado com naturalidade, sem chamar atenção para o assunto, sem conflitos. (...) Pra mim, a homossexualidade e o incesto são duas situações que não deveriam ser criticadas e julgadas.”*

Neste sentido, a partir de determinado momento da fita, o casal de irmãos Tomás e Francisco passa a viver uma vida como a de muitos casais homossexuais, ambos

trabalham, moram na casa herdada da família, estão em um relacionamento estável e monogâmico. Sem conflitos, sem problemas – quando o pai de Tomás sai de casa, ele “já tava mais do que na hora de vocês morarem sozinhos”.

Em uma única cena do filme, os irmãos refletem minimamente acerca do que, diegeticamente, parece não passar de um mero detalhe<sup>16</sup> para todos: o fato da relação ser homossexual e incestuosa:

Francisco: - Eu te amo!

Tomás: - E por que você me ama?

Francisco: - Porque você é meu, te amo porque você precisa de amor, eu te amo porque quando você me olha, eu me sinto um herói, sempre foi assim... Eu te amo, porque quando você me toca me sinto mais homem do que qualquer outro garoto...

Tomás: - Eu também te amo!

Francisco: - E por que você também me ama?

Tomás: - Porque quando te toco faço você se sentir mais homem do qualquer outro (risos). Te amo porque nunca poderão nos acusar de amor. Te amo porque pra entender nosso amor ia ser preciso virar o mundo de cabeça pra baixo. Eu te amo porque você poderia amar outra pessoa, mas mesmo assim você me ama, só a mim!

Aqui cabe um questionamento: virar qual mundo de cabeça pra baixo? No mundo social no qual estamos inseridos, sim, seria necessário um duplo movimento - o da naturalização da homossexualidade e do incesto, crimes e, de certa forma tabus, em diferentes regiões do globo. Mas nesse sentido, o mundo diegético já foi “virado”, uma vez que Tomás e Francisco caminham e vivem seu amor sem o menor grau de culpa, conflito ou preconceito. Esta *utopia urbana* criada por Abranches justamente preconiza um “mundo de cabeça pra baixo”.

Após as mortes de dois dos progenitores, há uma segunda ruptura na jornada amorosa quase sem percalços dos protagonistas - a viagem de Tomás, à convite de

---

<sup>16</sup> E de fato era esta a intenção da direção, como dito anteriormente.

patrocinadores, para treinar seu nado na Rússia, com vistas aos jogos olímpicos que se sucederiam. Em função disso, o casal teria de viver em países diferentes por cerca de três anos. Antes da partida de Tomás, Francisco resolve, em um ritual privado e simples, mas cheio de significados, pôr um anel de noivado no dedo do irmão, formalizando um compromisso mútuo de amor e monogamia.

Com dor e frustração dos dois lados, Tomás parte para o estrangeiro em busca da realização de seu sonho profissional, enquanto Francisco permanece no Brasil. Tal recurso dramático, um clichê no que concerne à narrativa melodramática, gera consequências nos personagens, principalmente em Francisco. Entediado e desejoso por sexo e diversão, o rapaz chega a uma boate. Em sua camisa lê-se a palavra “freedom”, denotando a liberdade e fluidez que porta naquela noite. No local, Francisco conhece Bianca, mulher sensual e provocativa que, dias depois, visita Francisco em sua mansão. Em uma cena de forte tensão sexual, os dois se beijam, ele é intenso e bruto nas carícias, o que é reprovado por Bianca que o admoesta: “Ei! Ei! Ei! Calma! Eu até gosto forte, mas assim você está me machucando”. No artigo “Eu gosto de cu de homem: homoafetividade e trajetória dos personagens Francisco e Thomás no filme *Do Começo ao Fim* (2009)”, José Barbosa Duarte Junior aponta que tal recurso dramático demonstra “que o que Francisco procura é a reposição da sua virilidade na ausência de Thomás, fato que o leva a agarrar Bianca com certa tenacidade, pois o que ele prefere é “cu de homem”<sup>17</sup> (Barbosa Duarte Junior, 2015). Os roteiros sexuais (Gagnon, 2006) códigos e práticas que Francisco se utilizava na relação com o irmão não são compreendidos pela personagem feminina. Tudo isso contribui para a caracterização do irmão mais velho como macho-ativo-dominador. Após o ocorrido, Francisco perde a excitação, Bianca repara em sua aliança e vai embora, sem antes lançar um comentário sardônico: “Muito bonito seu irmão. Não sei quem é mais bonito.”

---

<sup>17</sup> Tal expressão faz referência à poesia de Hilda Hilst lida por Francisco para Tomás, momentos antes do ritual de noivado dos dois irmãos. Eis o enxerto:

*“Gosto de corpos duros, esguios, de nádegas iguais a aqueles gomos ainda verdes grudados tenazmente à sua envoltura. Eu gosto de cu de homem, cus viris, uns pelos negros ou alourados em sua volta, um contrair-se, um fechar-se cheio de opinião.”*

(Hilda Hilst, Cartas de um sedutor)

A relação incestuosa em “Do Começo ao Fim” é construída através de dois polos distintos: Francisco, o irmão mais velho, é caracterizado como o herói-protetor, a figura a quem Tomás, o mais novo, sempre recorre. É Francisco quem oferta a Tomás um anel de compromisso, é ele quem vai para as “baladas” em busca de companhia, diversão e sexo casual, inclusive com mulheres, deixando Tomás enciumado. Enquanto Francisco possui barba e veste-se com sobriedade e sisudez, Tomás é imberbe e veste-se com roupas coloridas, quase infantis... Tudo isso nos leva a pensar em uma espécie de “heterossexualização” da relação, ou ao menos em uma reprodução dos moldes de uma relação heterossexual tipificada. Ora, se são dois adultos heterossexuais em uma relação estável onde se enquadraria o conflito? Lançando mão, mais uma vez da entrevista realizada, deixo o leitor com mais um trecho das palavras de Aluizio:

*“Queria contar a história de incesto entre irmãos da maneira mais natural possível. Não pode namorar o irmão por quê? O amor deles é consensual, eu não toco no assunto da homossexualidade. Isso é um filme, não é um movimento onde eu digo: “Namorem seus irmãos!” ou “Namorem pessoas do mesmo sexo!” Por isso eu me dei essa liberdade de não levantar bandeiras.”.*

Ao “não levantar bandeiras”, o filme não dialoga com a realidade do mundo social, criando distanciamento e não-identificação com o público<sup>18</sup>, além de mostrar uma relação homossexual idealizada e irreal, onde o tabu do incesto perde sua potência, tanto estética-artística, quando social-antropológica. Retornando a narrativa diegética, o filme termina, tal qual esperado, com um final feliz – os irmãos separados momentaneamente por compromissos profissionais, se reencontram na gélida Rússia. Se abraçam. Vivem seu amor.

---

<sup>18</sup> Deve-se ressaltar aqui o desempenho pífilo em bilheterias, as críticas cinematográficas negativas e a campanha “boca-a-boca” desfavorável angariados pelo filme, tema do terceiro capítulo da dissertação.

## Teorizando o Tabu

Asco, nojo, repugnância, ojeriza, perversão, condenação, desaprovação, interdição, ininteligibilidade, não-pronunciabilidade. O incesto é certamente um dos maiores tabus presente em sociedades ocidentais. No campo do não-dizível e do não-discutível, as relações afetivo-sexuais entre parentes consanguíneos são alvo de extrema condenação moral. Mesmo como mero tema de uma pesquisa acadêmica, a temática desperta olhares assustados e surpresos, quando eu próprio afirmo ser este o assunto sobre o qual me debruço em minha dissertação. Uma simples consulta a uma rede de buscas na internet, nos leva, quando não a uma infinidade de conteúdos pornográficos<sup>19</sup>, a uma série de sites e páginas de condenação moral e religiosa, que lançam mão de versículos bíblicos e argumentos biologizantes para a condenação do ato. A busca também nos encaminha para vasta quantidade de trabalho acerca de relações abusivas, relações não-consentidas e envoltas por menores de idade. Mas e os casos de relacionamentos entre adultos do *mesmo sexo*, praticado de maneira consensual, tal como aparece nos filmes em análise? Como teorizar acerca de tema tão espinhoso e malquisto?

Como primeiro passo para minha investigação, gostaria de precisar o que se entende por incesto no corpo do presente trabalho. Inúmeros trabalhos antropológicos, psicanalíticos e biológicos foram feitos sobre o tema. Irei me utilizar de conceitos e proposições-chave, em virtude do tamanho exíguo da dissertação. De antemão, devo ressaltar que o incesto aqui em tratamento é aquele do tipo “consentido”, não abordo as relações assimétricas ou abusivas, inter-geracionais, geralmente caracterizadas pela justiça como estupro, ou estupro de vulnerável; relações mediadas pelo medo, pela autoridade e poder<sup>20</sup>. Pelo contrário, centro minha pesquisa naqueles relacionamentos onde haja consentimento de ambas as partes. Em melhor acepção, Carlos Fígari sintetiza:

---

<sup>19</sup> Demonstrando o quando tal fenômeno também agencia um importante fetiche sexual dentro da indústria de produção pornô. Também neste ramo econômico uma prática vem sendo cada dia mais valorizada, o *twincest*, palavra de origem inglesa (twins aglutinada com incest) que designa o incesto entre irmãos gêmeos.

<sup>20</sup> Como discorrerei adiante, pelas leis brasileiras o incesto funciona como um agravante penal.

*“Por incesto consentido entendo aquelas relações eróticas entre pessoas que têm vínculos consanguíneos de primeiro grau e segundo grau, ascendentes ou descendentes - pais e filhos/as, irmãos e irmãs, avôs/avós -, as quais não são mediadas pela violência ou pela falta de consentimento.”* (Fígari, 2012, p. 426).

Entendido isto, parto para um levantamento bibliográfico e teórico que tenham se proposto a pensar o incesto, ainda que em sua *versão* heterossexual, sua construção como tabu, suas razões e consequências sociais. O psicanalista francês Nathan (1997) resume bem a questão da interdição do incesto; segundo ele, para a psicanálise "tudo começa com um proibido", enquanto para a antropologia, "tudo começa por uma doação". Vejamos brevemente os dois principais expoentes de tais correntes - Freud e Lévi-Strauss e em seguida, alguns aportes trazidos por Françoise Héritier, que retomou à sua maneira a obra de Strauss.

De acordo com Lévi-Strauss, a proibição do incesto é o limite final entre natureza e cultura, é o que determina a passagem dos homens de seu estado de natureza para sua agência de produzir e ser produzido pela cultura. Segundo o autor, a interdição da prática seria um ponto de inflexão na história humanidade, já que todas as sociedades humanas que pesquisadores entraram em contato apresentam algum tipo de interdito nas relações afetivo-sexuais entre parentes consanguíneos. Neste sentido, em última análise, a proibição do incesto seria o que nos torna humanos.

Tal interdição, entretanto, não é unívoca, ela varia entre as mais diversas culturas - para determinados grupos o casamento entre primos cruzados é lícito, diferentemente do contato sexual entre primos paralelos, por exemplo. O autor assinala que tal censura promove a criação de relações sociais entre os distintos agrupamentos sociais através do princípio da exogamia, que segundo ele:

*“é o único meio que permite manter o grupo como grupo, evitar o fracionamento e o aprisionamento indefinido que acarretaria a prática dos matrimônios consanguíneos... estes matrimônios não tardariam em fazer estalar o grupo social em uma infinidade de famílias, que formariam outros tantos sistemas fechados, mônadas sem portas nem janelas, e cuja*

*proliferação e antagonismo não poderia evitar nenhuma harmonia pré-estabelecida.*” (Lévi-Strauss, 1998, p. 556)

Destarte, a proibição fundaria também a troca de mulheres (tal premissa será veementemente combatida pela teórica feminista Gayle Rubin, como veremos adiante) que seriam as unidades básicas para a permuta. Tal negociação matrimonial faria circular as mulheres entre os diversos grupos, criando alianças e entre agrupamentos que antes não possuíam relação. Esta troca sustentaria perduraria o parentesco. Nas palavras do autor, “A proibição do incesto é menos uma regra que proíbe casar-se com a mãe, a irmã ou a filha, que uma regra que obriga a entregar a mãe, a irmã ou a filha a outra pessoa. É a doação por excelência.” (Lévi-Strauss, 1998, p.558).

Para Sigmund Freud a proibição do incesto estaria determinada pela cultura e pela vida psíquica. O autor pesquisa os povos aborígenes australianos, populações que impõem a mais rigorosa interdição às relações sexuais incestuosas. Suas regras e normas se estabelecem através do sistema totêmico, que divide sua sociedade em clãs e cada clã em seu totem. Este totem pode ser um animal comestível, ora inofensivo, ora perigoso, temido e, mas também pode apresentar-se como uma planta ou uma força natural como a chuva ou a água.

O caráter totêmico é imputado a todos os membros do clã, e este é transmitido hereditariamente por linhagem paternal ou maternal. Destarte, o totem é a base de todas as obrigações sociais, sendo mais importante que a própria subordinação à tribo e ao parentesco de sangue.

De acordo com a perspectiva psicanalítica (a qual não é o foco do presente trabalho), o totem é uma Lei que estabelece que os membros de um único clã, ainda que sejam de famílias biológicas diferentes, não devem manter relação sexual entre si, nem muito menos, casar-se entre si. Tal lei da *exogamia* seria inseparável do sistema totêmico. O grande enfoque de análise de Freud ao sistema totêmico está voltado para a observação analítica de como o homem constrói suas proibições que se universalizam nos povos. Tal como nas sociedades contemporâneas, a proibição totêmica (ou a proibição do incesto) é vigiada e observada por todo o agrupamento, uma vez que viola suas leis e se torna um perigo constante a existência e perpetuação da *tribo*.

Neste sentido, as denominações de parentesco não fazem alusão a relações entre dois indivíduos tão somente, mas entre um indivíduo e seu grupo. A exogamia totêmica, portanto, é a proibição das relações sexuais entre membros do mesmo clã e constitui-se num meio mais eficaz para impedir o incesto no interior de determinado agrupamento. Em última análise, a exogamia totêmica é uma instituição sagrada, um constructo e uma legislação consciente e institucional. A proibição do incesto, portanto, se constitui na reprodução do sistema totêmico.

Para a psicanálise freudiana, o primeiro objeto sobre o qual se faz a eleição sexual do jovem é de natureza incestuosa condenável e está representado pelo desejo pela mãe e pela irmã. Na medida em que o sujeito cresce e é socializado, tal produção desejante é subtraída porque proibida. Com vistas a *legislar* tais interditos, o homem, no seu desenvolvimento histórico cultural, cria tabus que, ao mesmo tempo designam o que é sagrado e o que é inquietante, perigoso, proibido ou impuro. A palavra tabu, portanto expressa: o caráter impuro de pessoas e objetos; natureza da proibição; a santidade/purificação. Os tabus podem ser naturais, provenientes de uma força imanente e metafísica ou transmitidos indiretamente, adquiridos, transferidos e aprendidos. O primeiro sistema penal da humanidade surge enlaçado com o tabu.

Deste modo, a psicanálise se ocuparia do conteúdo do inconsciente contido na construção cultural do tabu, traduzido para a análise do homem moderno e a conservação do tabu através das instituições pessoas e relações. O homem cria para si mesmo proibições-tabus individuais e as observa tão rigorosamente como o selvagem observa restrições de sua tribo ou de sua organização social. Sintetizando o pensamento do autor em suas próprias palavras "a relação de um australiano com seu totem é a base de todas as suas obrigações sociais: sobrepõe-se à filiação tribal e às suas relações consanguíneas." (Freud, 1974, p. 8)

Freud também destaca que a necessidade de proibição do incesto está intimamente ligada ao desejo de cometê-lo. Segundo o autor:

“Os tabus, devemos supor, são proibições de antiguidade primeva que foram, em certa época, externamente impostas a uma geração de homens primitivos; devem ter sido calcadas sobre eles, sem a menor dúvida, de forma violenta pela geração anterior.” (Freud, 1974, p.38)

O que em larga medida corrobora com o pensamento da teórica da Psicologia Monique Augras "O tabu do incesto não expressa apenas a força da lei, mas, sobretudo, o império do desejo. Por que proibir o que não se quer?" (Augras, 1989, p. 27).

Outra autora que dedicou parte de seu trabalho a reflexão sobre relações incestuosas foi Françoise Héritier (1994). Retomando o caminho pavimentado por Strauss (1998), ela reinterpreta a proibição universal do incesto, reconhecendo seu caráter de passagem necessária entre a natureza e a cultura com base em duas premissas analíticas: o princípio da manutenção do idêntico e a circulação dos humores. Ainda que na análise do incesto se remeta a uma fenomenologia histórica e de organizações parentais, Héritier destaca uma organização "simbólica" fundada no princípio de identidade/diferença, regulado, por sua vez, pela circulação de "humores" e pela busca ou rechaço do "acúmulo de idêntico":

*"Os homens só podem eleger entre duas configurações estruturais possíveis em razão dos efeitos, bons ou maus, que podem produzir em diversos campos. Se o "acúmulo do idêntico" é pensado como produtor de efeitos nefastos, será proibido, enquanto a justaposição ou a combinação de elementos diferentes será buscada. Ao contrário, se o acúmulo do idêntico produz efeitos benéficos, será buscado e se evitará associar coisas diferentes."* (Héritier, 1994, p. 235)

Em extrema sintonia com a teoria estruturalista levistraussiana, para Héritier, mesmo que o que se troque não sejam as mulheres e sim os fluxos, o princípio de que a sociedade se constrói sempre em "regulação" das trocas estaria mantido.

A teórica também afirma que a transgressão do interdito parece colocar em risco "o equilíbrio do mundo e a ordem escondida ou brilhante das coisas" (Héritier, 1994). Nessa perspectiva, tal como demonstra Debora Breder em seu artigo "A incestuosa gemeidade - notas sobre A zed and two noughts de Peter Greenaway" (2011), a sucessora de Lévi-Strauss assume um sistema ideológico no que concerne ao incesto, que seria universal e englobaria as mais diversas crenças relativas à prática. Este sistema se organizaria através do conflito entre o idêntico e o diferente:

*"O critério fundamental do incesto é o contato de humores idênticos. Ele coloca em jogo o que há de mais fundamental nas sociedades humanas: o modo como elas constroem suas categorias do idêntico e do diferente. Com efeito, é baseado nessas categorias que as sociedades fundam sua classificação dos humores do corpo e o sistema de proibição/solicitação que rege sua circulação."* [sem grifo no original] (HÉRITIER: 1994: 11, tradução feita por Breder, 2011)."

Desta maneira, a lógica simbólica do incesto estaria situada no liminar entre o idêntico e o diferente, em sua contraposição. O incesto representaria, em última instância, o cúmulo do idêntico: o encontro de humores idênticos, de substâncias idênticas, no caso homossexual corpos idênticos, mistura ou justaposição, de uma mesma identidade partilhada (Breder, 2011). Tal conjunção de elementos idênticos resultaria usualmente em risco, desvio, perigo iminente ou disfuncionalidade. De acordo com a leitura de Breder da obra de Hérítier, existiria uma espécie de "gradiente simbólico (nota Gayle Rubin)" – mesmo que variante singularmente em diferentes sociedades – que iria da intrínseca identidade à alteridade absoluta: dessa forma, como cúmulo do idêntico estaria, em uma das extremidades, a masturbação, incesto, a homossexualidade, o incesto homossexual, por exemplo, e, no lado diametralmente oposto, aquilo que não é humano, a necrofilia, a zoofilia... Práticas condenáveis moral e socialmente porque tidas como improdutivas, bestiais, que não geram prole, são sujas e patológicas.

Neste momento, julgo necessária uma pequena digressão analítica: se na leitura de Breder do pensamento de Hérítier, o incesto seria condenável ou proibido por unir corpos, sangue, totens, famílias e agrupamentos semelhantes, reconhecidamente humanos, para Freud e Lévi-Strauss, a proibição do incesto é justamente o que marcaria nossa humanidade, a prática estaria do campo da ininteligibilidade e da dissidência juntamente com outras práticas citadas pela autora, como a zoofilia e a necrofilia.

## O Debate Pós-Estruturalista, Pós-Moderno e Feminista

*“O desejo ignora a troca; ele só sabe do roubo e do dom.” (Marcio Goldman)*

A teoria da aliança proposta por Lévi-Strauss foi amplamente aceita por uns e rejeitada de forma veemente por outros atores do *campo* acadêmico. Revista e retomada, criticada e reatualizada sob diversos aspectos e em diferentes áreas, “Estruturas Elementares do Parentesco” constitui a maior referência obrigatória nos estudos sobre parentesco, casamento, exogamia e incesto. Logo, não é surpresa alguma que boa parte das teorias e reflexões sobre gênero e sexualidade façam alusão à obra do pensador do francês, quase sempre criticando e rechaçando seus postulados, sobretudo teóricas femininas e queers.

A questão mais combatida entre tais estudos é a da troca de mulheres pelos homens, baseada em uma visão androcêntrica e naturalista do mundo – visão esta que reservaria ao homem o estatuto de sujeito e relegaria a mulher à posição de mero objeto de troca (Breder, 2011). De acordo com Gayle Rubin, ao entender que a essência dos sistemas de parentesco como a troca de mulheres entre homens, Lévi-Strauss construiria a teoria implícita da opressão sexual feminina. Em “O tráfico de mulheres: Notas sobre a Economia Política do Sexo”, obra que já se tornou um clássico para os estudos de gênero, Gayle Rubin tenta encontrar a gênese da opressão feminina. Dialogando e se contrapondo a grandes pilares do pensamento ocidental - Freud, Marx e Lévi-Strauss. A autora argumenta que se as mulheres são presentes ou dádivas a serem trocadas, elas não podem dispor de si mesmas, sendo relegadas à mercê dos homens,

Para a crítica desta uma vertente da teoria feminista, Lévi-Strauss objetifica as mulheres quando elabora sua equação da aliança, Em resposta à crítica, Lévi-Strauss contra-argumenta em uma entrevista à Didier Eribon, reproduzo aqui seu direito constitucional de resposta:

*“Elas me entenderam mal ou me leram mal, porque eu ressaltou que não existe sociedade humana que não veja em suas mulheres tanto valores quanto signos. A discussão é fútil: poderíamos, do mesmo modo, dizer que as mulheres trocam homens; bastaria substituir o signo + pelo signo – e, inversamente, a estrutura do sistema não seria alterada. Se utilizei outra formulação, é porque ela corresponde ao que pensam e dizem todas as sociedades humanas em sua quase totalidade.” ([1988] 2005:152)*

Todavia, ao considerar essas críticas, Lévi-Strauss observaria – como já o havia feito em 1983, em “A família” –, que seria indiferente à teoria da aliança que sejam os homens que trocam as mulheres ou vice-versa:

*“Que, nessa construção, sejam os homens ou as mulheres que se deslocam não altera nada em sua economia. Basta inverter os signos e o sistema de relações continuará o mesmo. E a supor que os dois sexos sejam colocados em uma posição de igualdade, poderíamos dizer, o que acaba dando no mesmo, que grupos formados de homens e de mulheres trocam entre si relações de parentesco. Não decretei que os homens eram os agentes e as mulheres os objetos de troca. Os dados etnográficos simplesmente me mostraram que, na maior parte das sociedades, os homens fazem ou concebem as coisas desse modo, e que em função de sua generalidade, essa disparidade oferece um caráter fundamental. Era preciso, portanto, que a teoria levasse em conta essa situação, ainda que ela pudesse se acomodar na situação inversa – que, conforme sabemos hoje, existe ou parece existir num número muito pequeno de sociedades.” (2000, p. 717-718, tradução feita por Breder, 2011)*

Em outras palavras, se a teoria da aliança não está ligada a um sexo preciso, como reclama seu autor, os dados etnográficos demonstram majoritariamente que são os homens que trocam as mulheres ou, ao menos, assim concebem a relação entre os sexos. Fato este que, por sua generalidade, não deixa de ser significativo: como observa Héritier (2000 p. 119), uma coisa é questionar os antropólogos por não discutirem suficientemente a dominação masculina; outra, bem diferente, é pensar que as evidências etnográficas, colhidas e interpretadas pelo próprio profissional, podem ser negadas (Breder, 2011).

Rubin (1975) aponta ainda que a estrutura lógica que sustentaria a concepção lévi-straussiana do parentesco estaria fundada em uma naturalização da heterossexualidade: a troca de mulheres pressuporia, em suas palavras, um “tabu anterior e menos explícito sobre a homossexualidade”, uma vez que homens não se trocariam por homens, e muito menos mulheres trocar-se-iam. “A mulher de um outro lugar possibilita que os homens daqui reproduzam seu próprio grupo” (Butler, 2003, p. 248). O que Rubin concebe como “sistema de sexo/gênero” – entendido como um “conjunto de disposições pelos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produto da atividade humana e nos quais essas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas” – se estruturaria no binarismo de gênero e na heterossexualidade compulsória, para usar os termos butlerianos; a “subordinação” das mulheres constituiria um “produto das relações que organizam e produzem o sexo e o gênero”. Em sua perspectiva, a divisão sexual do trabalho exacerbaria as diferenças entre os sexos, criando de forma ilocutória o gênero, e normatizando o casamento não somente entre grupos, famílias, clãs e linhagens diferentes, mas necessariamente entre homens e mulheres.

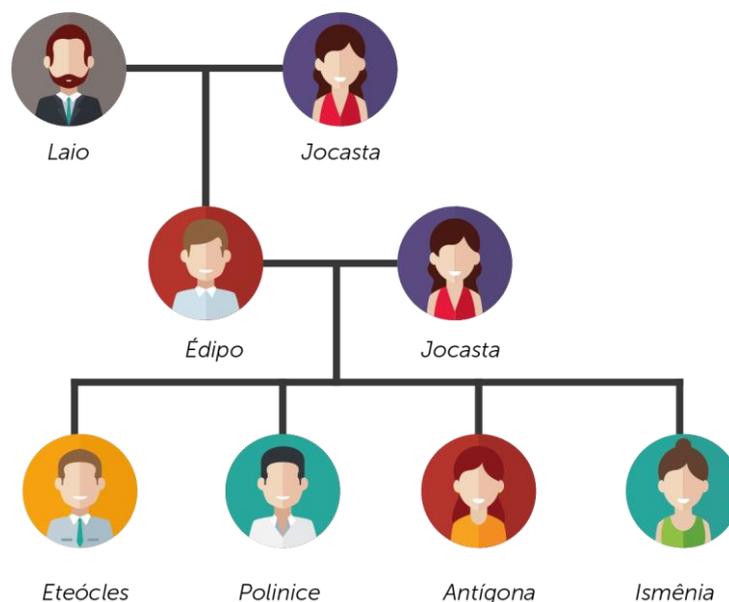
Tal prescrição ao casamento heterossexual foi examinada por Judith Butler, em seu artigo “O parentesco é sempre tido como heterossexual?”. No texto, a autora parte no debate ocorrido na França a respeito das (i) legalidades do casamento civil homossexual para investigar as bases dos sistemas de pensamento heteronormativos.

Para Butler, insucesso do estruturalismo em levar em conta sistemas de parentesco que não se conformam com seu modelo foi demonstrado por antropólogos como Clifford Geertz e Marilyn Strathern. Essas teorias enfatizam diferentes modos de troca além daqueles supostos pelo estruturalismo e questionam também a universalidade das reivindicações do estruturalismo. Sociólogas como Judith Stacey e Carol Stack, assim como a antropóloga Kath Weston, também sublinharam uma variedade de relações de parentesco que funcionam de acordo com regras que nem sempre são relacionadas ao tabu do incesto ou somente a ele (Butler, 2003).

Em “O Clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte” (2000), Butler revisita a tragédia Antígona - personagem que por muito tempo cedeu espaço para Édipo nas representações do incesto da obra de Sófocles - como um exemplo da revolta das mulheres e da luta contra o Estado. Fruto de relação incestuosa e devota de amor igualmente proibido pelo irmão, Antígona é utilizada pela teórica feminista como modo

de abordar o desejo incestuoso e as leis estatais através de intenso diálogo com o pensamento desenvolvido por Lacan, Hegel e o próprio Lévi-Strauss, este retomado para além das críticas de que é alvo. Citando os escritos de Hegel sobre incesto fraternal, diz Butler “as relações de sangue tornam o desejo impossível entre irmão e irmã, e assim o sangue é o que estabiliza o parentesco e sua dinâmica interna de reconhecimento.” (Butler, 2000, p. 50).

Na tragédia grega, Antígona, filha de Édipo, não aceita a ordem de seu tio Creonte, que condena seu irmão Polinice a uma morte sem sepultamento, tendo em vista que o mesmo morreu em revolta contra o poder instituído. Antígona sepulta o irmão desafiando a ordem política que se faz no espaço público, valendo-se de uma razão e de uma legitimidade familiar, privada e feminina. Para a filósofa, Antígona é alguém para quem as posições simbólicas e de parentesco tornaram-se incoerentes - ela confunde o pai (Édipo) com o irmão que é também seu sobrinho (Polinice), surgindo não como mãe, mas sim, conforme certa etimologia de seu nome sugere “no lugar da mãe<sup>21</sup>”.



**Figura 04 – Genealogia da família de Antígona**

---

<sup>21</sup> Tal como Santinho.

Questionando as bases da teoria psicanalítica sobre o complexo de Édipo, pai e ao mesmo tempo irmão de Antígona, que segundo a leitura lévistraussiana sobre o tabu do incesto, teve o mérito de originar o que o antropólogo francês denominaria “as estruturas elementares do parentesco”, fundando o que conheceríamos como “processo civilizatório”, Butler (2000) inicia o terceiro capítulo de obra rememorando uma questão polêmica: o que aconteceria se a psicanálise tivesse tomado Antígona, antes de Édipo como ponto de partida? Na perspectiva da autora, a experiência fatal de Antígona é pós-edipiana, e com isso sua rede familiar é assim descrita:

*Édipo termina por saber quem são seu pai e sua mãe, mas descobre que sua mãe é também sua mulher. O pai de Antígona é seu irmão, logo eles partilharam todos os dois da mesma mãe em Jocasta, e seus irmãos são também seus sobrinhos, filhos de seu irmão-pai, Édipo. Os termos do parentesco tornam-se fatalmente equivocados. Isso faz parte da tragédia? A perturbação do parentesco conduz à morte?*  
(Butler, 2000, p.57)

Antígona repetiria, através de sua ação, o parentesco (Butler, 2000), de uma forma extremamente dramática. Antígona despontaria então como uma figura limiar entre parentesco e Estado, ainda segundo a interpretação de Butler sobre a “Fenomenologia do Espírito” de Hegel:

*“O horror ao incesto, a repulsa moral que este provoca em alguns, não está tão distante do mesmo horror e repulsa que se sente em torno da relação gay e lésbica, tampouco se apresenta dissociado da intensa condenação moral da opção voluntária de ser pai ou mãe solteira, ou da parentalidade gay, ou dos arranjos parentais com mais de dois adultos envolvidos.”* (Butler, 2000)

Tomada por Butler como alegoria para a crise contemporânea do parentesco, o amor incestuoso da personagem por seu irmão é o ponto de partida para o questionamento do que se pretende chamar de “normalidade familiar”. Ao apontar o que

chama de “cegueira” em relação ao amor de Antígona pelo seu irmão, Butler quer repensar a rede de relações familiares que permitiu delimitar uma fronteira entre o que está dentro e o que está fora da norma e apontar uma possibilidade de pensar num “parentesco futuro que exceda a totalidade estruturalista, um pós-estruturalismo do parentesco”. Com a crítica à abordagem estruturalista, Butler não pretende pôr fim ao parentesco, mas entendê-lo como “um conjunto de acordos socialmente alteráveis, destituído de características estruturais”, de tal forma que o parentesco possa vir a significar “qualquer número de acordos sociais que organizam a reprodução da vida material”. Transcrevo aqui suas palavras, pela impossibilidade de expressar-me de melhor maneira:

*“A releitura de Antígona conduzida pela teoria psicanalítica pode questionar a ideia de que o tabu do incesto legitima e normaliza o parentesco como base na reprodução biológica e na heterossexualização da família. Embora a psicanálise tenha insistido que a normalização é invariavelmente interrompida e frustrada por aquilo que não pode ser ordenado por normas reguladoras, ela raramente abordou a questão de como novas formas de parentesco podem surgir e, de fato, surgem em função do tabu do incesto”*  
(Butler, 2000: 94-95).

Neste rastro, apresentam-se também os escritos de Gilles Deleuze e Félix Guatarri em “O Anti-Édipo”, primeiro volume da saga “Capitalismo e Esquizofrenia”. Nele, os autores tentam demonstrar o quanto a dimensão e apreensão do incesto está ligada as nossas condições linguísticas de nomeação. Assim, pai, mãe, irmão, não passariam de nomes “pré-pessoais”, aprendidos antes mesmo de nossa máquina desejante começar a pulsar. No artigo “Filiação intensiva e herança demoníaca”, Eduardo Viveiros de Castro também aponta o que chama de “caráter tautológico da proibição do incesto”, afirmando ser impossível separar relações, categorias e papéis de parentesco, uma vez que estas dimensões estão imbricadas. (Viveiros de Castro, 2007). Nas palavras de Deleuze e Guatarri<sup>22</sup>:

---

<sup>22</sup> Mesmo que possa soar como indício da incompetência do pesquisador, devo dizer que esta seção foi pensada apenas para situar discussões pós-estruturalistas acerca do parentesco, uma discussão mais aprofundada sobre o assunto valeria uma dissertação inteira só para si.

*“A possibilidade de incesto exigiria tanto as pessoas como os nomes - filho, irmã, mãe, irmão, pai. Ora, no ato incestuoso, podemos dispor das pessoas, mas elas perdem seus nomes na medida em que esses nomes são inseparáveis da proibição que os interdita enquanto parceiros sexuais. Ou então os nomes subsistem, mas não designam mais que estados intensivos pré-pessoais que poderiam perfeitamente “se estender” a outras pessoas (...). É que não se pode jamais usufruir ao mesmo tempo da pessoa e do nome - o que seria contudo a condição do incesto.” (Deleuze, Guatarri, 1973, p. 190)*

## **Incesto, Leis e os Limites da Sexualidade**

*No dia seguinte, disse a primogênita à mais nova: Deitei-me, ontem, à noite, com o meu pai. Demos-lhe a beber vinho também esta noite; entra e deita-te com ele, para que preservemos a descendência de nosso pai. (Gênesis 19:34)*

O incesto, como prática afetivo-sexual está situado nos *limites da sexualidade*, conceito cunhado pela antropóloga Maria Filomena Gregori para definir a região fronteira onde coexistem norma e transgressão<sup>23</sup>, consentimento e abuso, prazer e perigo:

*“Perigo na medida em que é importante ter em mente aspectos como o estupro, o abuso e o espancamento, na medida em que são fenômenos relacionados ao exercício da sexualidade. Prazer porque há na busca de novas alternativas eróticas uma promessa de transgredir as restrições impostas à sexualidade quando tomada apenas como exercício de reprodução.” (Gregori, 2010, p. 22).*

O sexo entre parentes consanguíneos é um tema sensível porque permanece nos interstícios, nas fronteiras do que se considera sadio, nestes *limites da sexualidade*. Tal qual postula Gregori, a maior contribuição da antropologia tem sido a de apontar que essa fronteira é montada por hierarquias, considerando-se a multiplicidade de sociedades e de culturas, o que também se dá pela negociação de sentidos e significados. Estes resultam, por sua vez, na expansão, restrição ou deslocamento das

---

<sup>23</sup> Tal binômio norma x transgressão apontado por Gregori é fundamental na escritura deste trabalho. Ele é transversal à toda a dissertação, que lida com o tema da vivência transgressora do incesto (Fígari, 2009), da abjeção como é tratado o incesto social e teoricamente por diversas correntes de pensamento e com certa *normatização* de tal vivência, quando ela se dá no âmbito homossexual, privado e em filmes que amenizam e edulcoram a prática.

práticas sexuais concebidas como aceitáveis, além daquelas que são tomadas como objeto de perseguição, discriminação, cuidados médicos ou de punição criminal.

A ciência médica, como produtora de verdades através do biopoder e a extrema ingerência sobre a vida privada dos indivíduos na modernidade, auferiu a interdição de práticas incestuosas baseadas em argumentação eugenésica - os frutos do incesto seriam indivíduos mentalmente não-saudáveis, com lares e famílias confusas e disfuncionais; isto na “melhor” das hipóteses, pois para o discurso científico o acúmulo de genes recessivos resultaria na concepção de bebês defeituosos, mal formados e com grava “retardo” mental. Além disso, as relações incestuosas ameaçariam a própria sobrevivência da espécie humana, que necessitaria de ampla variabilidade genética para sua perpetuação.

Para a tradição ocidental judaico cristã, o sexo entre parentes é expressamente proibido<sup>24</sup>. Bíblia o veda em Levítico 18:6 “não descobrirás a nudez da mulher de teu irmão; é a nudez de teu irmão”. O livro sagrado muçulmano também condena a prática nos versos: “Temei a Alá, em cujo nome reclamais vossos direitos e respeitai os laços de parentesco. Decerto que Alá os observa.” (Sura 4, Corão)

Quase que, por conseguinte, as leis jurídicas que regem a temática também são proibitivas em algumas regiões do globo<sup>25</sup>. A definição jurídica do incesto vem do latim incestu (impureza, adultério, incesto), um substantivo derivado do adjetivo também escrito incestu (impuro, manchado, incestuoso). O adjetivo foi formado de in-, não + castu, casto, puro.

O incesto se ambos os praticantes são maiores e nenhum está sob ameaça ou violência, é permitido pela lei brasileira, ainda que seja um tabu moral e religioso. Do ponto de vista jurídico, ele jamais gerará uma união estável, ainda que os envolvidos queiram criar tal união. Isso porque, ainda que a conduta não seja delituosa, ela é rechaçada do ponto de vista cível, que não quer que pais e filhos, através de um relacionamento sexual entre si, constituam famílias ou relações similares à família (a união estável). Isso porque esse tipo de relacionamento criaria uma enorme instabilidade

---

<sup>24</sup> Embora não fique claro na exegese bíblica as relações incestuosas entre Eva e Adão e entre os primeiros habitantes do mundo criado por Deus.

<sup>25</sup> De acordo com Fígari, o incesto não é crime na Argentina, no Brasil, na Bolívia, na Costa Rica, no Chile, no Equador, em El Salvador, e no Peru.

jurídica. Por exemplo, se o homem morrer, a filha herdaria seus bens como filha ou como parceira? Os seus filhos seriam tratados como netos ou filhos dele? Etc. Para evitar essa confusão, a lei civil é clara: eles jamais podem criar uma união estável, e ela sempre permanecerá na posição de filha. Em um incesto, se a relação se torna estável, as pessoas serão tratadas como concubinas (concubinato) e não como companheiros (união estável).

No mesmo trabalho supracitado, Carlos Fígari apresenta a opinião do senador norte-americano Santorum, ao pronunciar-se ante o veredito do Tribunal Supremo no caso *Lawrence vs. Texas*, nos Estados Unidos, onde o incesto é crime, do ano de 2003.

*“Se o Tribunal Supremo diz que tens direito a ter relações sexuais consensuais dentro de seu lar, então tens direito à bigamia, à poligamia, tens direito ao incesto, tens direito ao adultério. Tens direito a qualquer coisa.”* (Fígari 2012 APUD Jacoby, *The Boston Globe*, 2007)

Nos Estados Unidos, as leis que regem tal prática são severas, sobretudo para os casais heterossexuais, que podem vir a gerar descendentes, não é raro o Estado condenar os infratores, tirando-lhes a guarda dos filhos. No caso acima citado, a sentença foi favorável aos réus, uma vez que eram homossexuais e que, desta forma, a prática estaria restrita ao âmbito do privado e de suas escolhas afetivo-individuais. De acordo com a Quarta Ementa da legislação estado-unidense “O estado não pode governar sua existência ou controlar seu destino, convertendo sua conduta sexual privada em crime”.

Já no Brasil, a legislação permite o casamento entre tio/tia e sobrinha/sobrinho desde que seja apresentado um exame médico atestando a saúde dos dois e de uma possível prole, este tipo de união ainda assim é considerado incesto pela maioria dos brasileiros. Não há qualquer proibição legal para o casamento entre primos. Os filhos nascidos de relações incestuosas ilegais possuem os mesmos direitos dos demais.

## **Incesto Homossexual: sexo e afetividade masculinas**

*“O tabu do incesto não expressa apenas a força da lei, mas, sobretudo, o império do desejo”. Por que proibir o que não se quer? (Augras, 1989)*

A imensa maioria dos estudos, pesquisas, obras artísticas e teorias sobre o incesto encontradas dizem respeito a relações entre parentes consanguíneos hetero-orientadas; onde a famigerada geração de filhos seria a principal questão ali em xeque. Como pensar, entretanto, relações que fogem duplamente da norma - são incestuosas e homossexuais, tal quais as dos filmes em análise nesta dissertação. Estas relações não estariam sob o risco da geração de prole, tampouco uma prole defeituosa e, portanto, diz respeito somente às escolhas individuais dos amantes, sem prejuízos para terceiros.

Como vimos, Judith Butler em mais um capítulo de sua jornada combativa a heterossexualidade como sistema compulsório e em busca das origens da naturalização do sistema sexo-gênero, Butler argumenta que o tabu do incesto é precedido por um tabu contra a homossexualidade, logo, a identidade de gênero aparece primeiro como interiorização de uma proibição. Uma vez que a proibição é contra a homossexualidade, toda a identidade de gênero se fundaria num desejo homossexual proibido.

Ao procurar na bibliografia antropológica, perguntar a professores, colegas e especialistas em gênero e sexualidade, e mais especificadamente, na teoria de parentesco, deparo-me com uma espécie de vazio teórico: pouco pude encontrar a respeito de do incesto homossexual, a não ser o que cito na presente seção. Quando e como a regra da proibição do incesto se impõe com igual eficácia e rigor, na moral e na lei, nas relações em que as mulheres não estão em jogo? Consigo imaginar três supostas soluções para este impasse, mas que se mostrarão duvidosas ou até mesmo falsas: a inversão da equação estruturalista preconizada por Lévi-Strauss; a universalização do caso etnográfico dos índios Aché e a desconstrução do incesto como um problema antropológico. Vamos a elas.

Ainda que ignorássemos o discurso nativo quase universal, e que invertêssemos os sinais do modelo, tal como propõe Lévi-Strauss, ou ainda, que considerássemos a

uxorilocalidade como troca de homens, ainda assim sua equação não daria conta da proibição do incesto homossexual, uma vez que esta teoria não prevê que homens possam trocar homens, assim como mulheres não podem trocar mulheres. Que princípio classificatório, que não a divisão em gênero, orientaria essa troca? Quais seriam os termos e vantagens de tal permuta? No eventual processo de troca de homens por homens, qual seria a biografia de mercantilização sujeito-objeto-sujeito, como aquela proposta por Kopytoff (2008), necessária ao processo de troca de pessoas? Ou tudo isso não se configura não se configura como questões antropológicas porque estão fora dos cânones da teoria do parentesco heterossexual (Butler, 2003)? Seria o *modo de vida homossexual* proposto por Foucault (2008)?

Sem respostas dadas, há uma segunda forma de encarar a relação homossexual entre homens homossexuais que não pela proibição do incesto, mas pelo contrário, pela sua prescrição. Segundo Pierre Clastres, na sua etnografia dos Aché, da América do Sul, cabe aos homossexuais, “kyrypy-meno”, que seus parceiros sexuais sejam necessariamente seus próprios irmãos, como uma metáfora do que seria o verdadeiro incesto: aquele entre homem e mulher.

*“Que base última sustenta o edifício da vida social dos Aché? São as relações de aliança entre grupos familiares, relações que tomam forma e se realizam na troca matrimonial, na troca ininterrupta de mulheres. As kuja são feitas para circular, para se tornarem esposas de um homem que não seja nem seu pai, nem seu irmão, nem seu filho. E desta maneira que se fazem picha, aliados. Mas um homem: mesmo se ele existe como mulher, será que “circula”? Com que contrapartida se pagaria ao dom de Krernbegi, por exemplo? Não é imaginável, pois ele não é uma mulher, já que é pederasta. A lei maior com que se medem todas as sociedades é a proibição do incesto. Krernbegi, porque é kyrypy-meno, acha-se no exterior dessa ordem social. Vê-se então cumprir-se até seu termo final a lógica do sistema social ou, o que dá no mesmo, a lógica de sua inversão: os parceiros de Krembegi são seus próprios irmãos.” Picha-kybai (subentendido kyrypy-meno) meno-iã: um homem kyrypy-meno não faz amor com seus aliados”. Injunção exatamente contrária àquela que rege as relações entre homens e mulheres. A homossexualidade não pode ser senão “incestuosa”, o irmão sodomiza o irmão e, nessa metáfora do incesto, confirma-se e reforça-se a certeza de que precisamente o incesto não poderia ser cumprido (o verdadeiro: aquele de um*

Seria possível universalizar a concepção aché de que “a homossexualidade não pode ser senão incestuosa”? É possível transformar esta concepção nativa em uma chave analítica universal? Poderíamos dizer que assim como o incesto, que é um entrave à aliança e “morte do corpo social”, a homossexualidade ofereceria um risco à perpetuação do conjunto social? Uma vez que ela não só não geraria proles não-saudáveis, como não geraria prole nenhuma, pelo menos não pelos caminhos ortodoxos. Entendida nesse sentido, toda homossexualidade seria intrinsecamente incestuosa, haja vista que, por princípio de lógica, a eventual universalização da prática põe em risco a perpetuação da espécie. Talvez essa apressada, e certamente errônea, formulação explique o estranhamento coletivo – para não falar em horror – que a homossexualidade costuma gerar em diversos contextos sociais.

Mas os irmãos Tomás e Francisco, Santinho e seu pai não são os índios aché. Não estão sob a égide da cosmologia desta sociedade ameríndia, sob a “inversão aché”, condenados a viver sua homossexualidade com seus irmãos consanguíneos, como possibilidade única da experiência homoafetiva. Pelo contrário, são indivíduos que vivem em contextos sociais e culturais onde, apesar de toda coerção heteronormativa que contingencialmente pode lhes afetar, não há uma retórica hegemônica do medo anti-malthusiano de extinção da espécie humana, derivado das práticas homossexuais. Estão inseridos em sociedades de grande escala, onde as trocas matrimoniais e a aliança se efetivam sem riscos – o pai paquera as mulheres ribeirinhas, Francisco flerta com mulheres ao seu redor.

Aqui julgo necessária a retomada da etnografia realizada por Fígari, onde as quatro belas histórias de relações incestuosas-homoafetivas narradas pelo autor, são relatadas pelos protagonistas sem nenhum caso apareceu qualquer tipo de culpa.

Para Fígari, o fato de que sejam homens, e de não relatarem culpa, talvez possa ser pensado pelo processo reflexivo realizado no que diz respeito a sua homossexualidade, que supõe um estágio prévio de desconstrução de paradigmas, aceitação de ser diferente, a aceitação de um si mesmo *estigmatizado*. É importante destacar que todos, sem distinção de classe, vivem sua relação ou desejo incestuoso com certa naturalidade

ou pelo menos possibilidade, ainda que com conflitos de vivência, não menos complexos que os apresentados a eles, em todo caso, na vida gay clandestina. Assim, o autor afirma que mesmo quando não é um conflito assumir esta condição no contexto do segredo e da discrição, o incesto entre casais de homens pode ser manejado sem gerar as mesmas preocupações que entre casais heterossexuais (Fígari, 2009), tal qual os personagens postos em cena pelos filmes aqui em análise, tal qual sugere as intenções de seu realizadores.

## **Corpus et Sanctus: Fotografias**

### **Sanctus**



Santinho e jogo de claro-escuro proposto pela fotografia do filme



Santinho e a beata “Tia” na cena em que ela lhe afirma diferente.



O Pai, que “sempre está meio bêbado”, segundo o diretor, à procura de bebida logo que acorda.



Matheus Nachtergaele dirige a equipe.



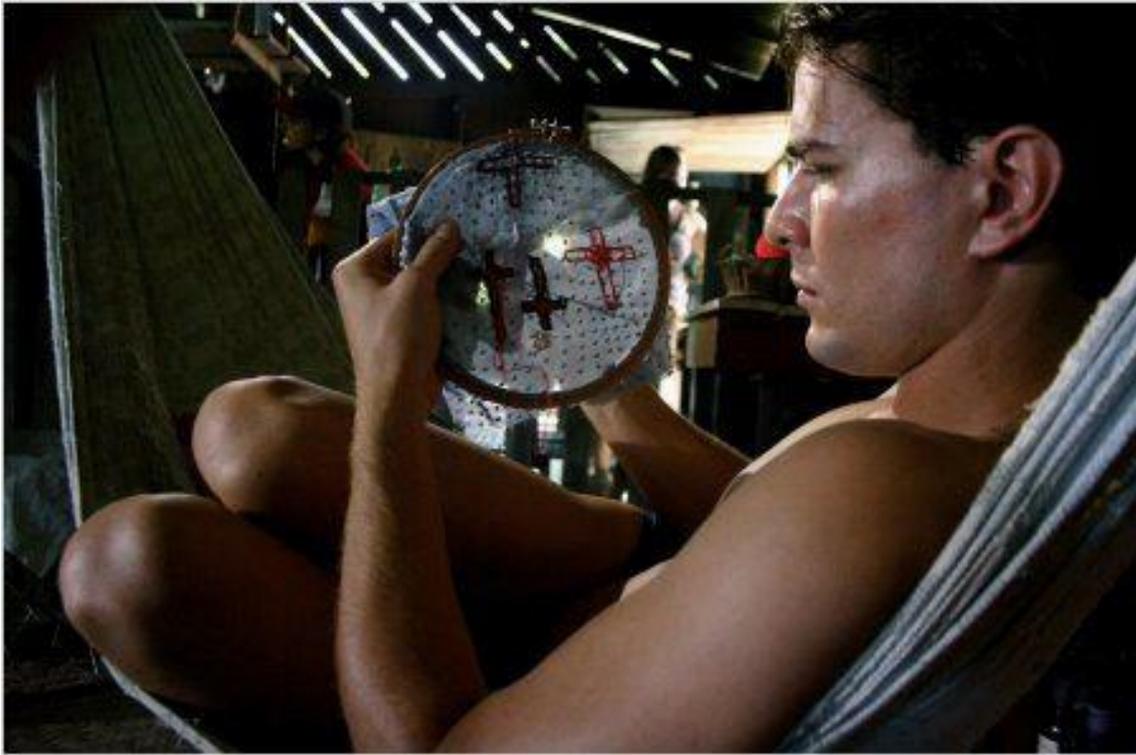
Santinho vestido para sua preleção. Ao fundo os rastros do vestido da menina morta.



Destaque para o jogo entre claro e escuro, luminosidade que entra por frestas.



Parte da equipe do filme durante os bastidores da filmagem, em Barcelos, na Amazônia.



Santinho realizando trabalhos manuais em sua rede.

## Corpus



Os irmãos Tomás e Francisco quando pequenos



A compreensiva mãe Julieta e os filhos.



O diretor Aluizio Abranches dirige o elenco infantil.



Cena de sexo e juras de amor entre os protagonistas.



A fotografia asséptica do filme.



Cena em que Francisco declama trechos de “Cartas de um Sedutor” de Hilda Hilst para o irmão.



Cena do banheiro, classificada por críticos como “publicidade de creme de barbear”.

## Capítulo 03

### O Bonequinho viu e o público fugiu

A verdadeira revanche dos cineastas é que o filme vai poder ser visto daqui a 40 anos, enquanto a crítica vai embrulhar algum peixe numa feira ou forrar o chão de uma casa que vai ser pintada e depois estará esquecida. Assim é a vida. (Fernando Meirelles, cineasta).

O presente capítulo propõe-se a discutir a recepção das duas obras em análise nesta dissertação por parte da crítica cinematográfica *especializada*, ou, em outras palavras, a percepção dos críticos acerca do tabu do incesto e do tratamento palatável dado ao tema pelos dois filmes, assim como quais os tópicos e palavras recorrentes nos exames dos especialistas. Em seguida, apresento motivações e aportes teóricos que nos auxiliarão a refletir acerca da representação do incesto em nosso cinema. Partindo da premissa de que uma obra de arte só se completa após sua recepção, tal como sugere Canclini<sup>26</sup>, almejo, fechar o circuito idealização-produção-recepção que atravessa todo o trabalho. Na medida em que ambas as obras foram lançadas em cinema comercial há alguns anos, me impossibilitando de realizar pesquisa *in loco* com os espectadores, as críticas podem construir um horizonte interessante de análise, uma vez que ainda permanecem disponíveis nas versões digitais do Jornal O Globo e da Revista Cinética.

---

<sup>26</sup> “Se a recepção da obra completa sua existência e altera (de certa forma) sua significação, deve-se reconhecê-la como um momento constitutivo da obra, de sua produção, e não como um episódio final em que só se digeririam, mecanicamente, significados estabelecidos a priori e em forma definitiva pelo autor. Logo, é evidente que o juízo sobre a obra deve levar em conta tanto o processo de produção como o de sua percepção, ou seja, não apenas de que modo a obra se insere na história da produção artística ou renova os procedimentos de realização, mas também de que forma se insere na história do gosto, aceita ou modifica os códigos perceptivos vigentes.” (Canclini, 1980, p. 39).

A escolha por estes dois veículos se deu em função do amplo público consumidor e da grande projeção nacional que ambos atingem. O Jornal O Globo é a publicação jornalística impressa líder no mercado nacional, reconhecido por sua *erudição* e valorização da arte, dedicando boa parte de seu caderno de cultura ao cinema através de programação semanal das salas, entrevistas, críticas e cartazes. Desde 1938 o jornal inclui em suas críticas cinematográficas a figura de um boneco que interage com a obra analisada – aplaudindo-a, dormindo durante a exibição ou até mesmo abandonando a sala de cinema tamanha sua reprovação ao conteúdo assistido. Dessa forma, a recepção d’*O Bonequinho viu* - nome dado à seção de crítica do diário - pode determinar o sucesso ou fracasso de bilheteria oficial de uma obra, sobretudo um “filme de arte” brasileiro, que já parte de certa desvalorização por parte do público em detrimento de comédias protagonizadas por artistas de televisão ou produções estrangeiras.

Já a Cinética “é uma revista de cinema e crítica, fundada em 2006 e que permanece em atividade desde então”, como informa o site oficial da publicação. Amplamente reconhecida e consumida por setores acadêmicos, sobretudo na área da Comunicação Social e do Cinema, a revista já teve em seu quadro de colaboradores nomes importantes do audiovisual brasileiro, como o cineasta e crítico Kleber Mendonça Filho, o pesquisador de cinema Cezar Migliorin e o professor universitário e diretor de conservação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro, Hernani Heffner. Tais como porta vozes da *opinião pública*, as críticas vão contribuir para a compreensão acerca das relações interditas, por serem homossexuais e incestuosas, em *A Festa da Menina Morta* e *Do Começo ao Fim*. Antes disso, contudo, gostaria de versar algumas linhas sobre legitimidade e autoridade das críticas de obras

de arte, posto que considero fundamental a elucidação dos meandros do discurso especialista.

Não assistimos a um filme sozinhos. Assistimos junto as nossas expectativas, leituras de mundo, valores e emoções. Desta forma, a *experiência do cinema* (Xavier, 1983) nunca é a mesma para diferentes pessoas e subjetividades. Ora, se a experiência cinematográfica causa sensações e opiniões diversas, nas mais diversas pessoas, como pensar em uma sensação e opinião que seja mais importante e legítima que as outras? O pesquisador Guilherme Marcondes nos dá algumas pistas. Em sua dissertação de Mestrado, onde investigou as carreiras e o papel dos curadores de exposições, Marcondes desvela:

O crítico e sua crítica estariam entre os artistas e seus trabalhos e o público, explicando para os últimos as poéticas que perpassariam as obras de arte. Assim, o crítico estaria em uma posição que lhe permitiria não apenas julgar a qualidade estética dos trabalhos artísticos, mas também de dar sentido a tais obras de arte. (Marcondes, 2014, p.28).

Na direção apontada pelo autor, os críticos estão autorizados a falar pela obra, conferindo-lhe as mais diversas teias de significações; relacionando-as com outras obras, artistas e cenários, e assim, atribuindo-lhe sentido. Como uma espécie de *lanterninha*, para se utilizar da metáfora cinematográfica, os críticos elucidariam questões, trariam para a luz à audiência, desejosa de sua sabedoria; estabelecendo a conexão entre o realizador e o público em geral. Em suma, o crítico serviria para orientar o espectador, guiando-o no caminho do conhecimento, não deixando-o decair em *equivocos* analíticos.

Logo na introdução do livro “O Brasil imaginado na América Latina - a crítica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles”, fruto de sua tese de doutorado onde examinou com profundidade a recepção latino-americana das obras dos dois cineastas, a pesquisadora Eliska Altmann afirma:

o vai-e-vem das funções internas e externas do cinema implica o seguinte circuito: o que pode ser estabelecido por sua análise interna encontra apoio em fatos externos à sua recepção; e, inversamente, aquilo que é remarcado em sua recepção encontra correspondentes em suas condições de produção. (Altmann, 2009, p. 40).

Neste rastro analítico, proponho nas próximas páginas uma interconexão entre as críticas cinematográficas, as condições de produção dos filmes e as motivações e discursos dos realizadores, conhecidos por mim através das entrevistas feitas com os mesmos, criando tópicos de análise que nos ajudam em um maior entendimento dos textos, bem como evidenciam aproximações e divergências entre os diferentes veículos e apreciações. Tais tópicos, que são fluidos e relacionam-se entre si, foram criados a partir de temas que surgiram nos exames críticos - quando o profissional disserta sobre os recursos estilísticos utilizados pelo filme, julgo esta parte como “estética fílmica”; quando ele escreve sobre a relação entre parentes consanguíneos presente na obra, categorizo como “incesto”; quando discorre acerca da trajetória do diretor, chamo de “autor”... E assim sucessivamente.

## Das Críticas à Festa

Em texto veiculado no Jornal O Globo em 12 de junho de 2009, Rodrigo Fonseca tece elogios à primeira incursão do, até então, ator Matheus Nachtergaele na direção cinematográfica. A figura do *bonequinho* aplaude a projeção do filme. A temática do incesto sequer aparece na análise do crítico, que prefere antes dar conta de outras questões que o filme suscita. Embora possamos atribuir a premeditada omissão ao tamanho enxuto da crítica, a ausência da palavra também nos diz muito acerca do filme realizado - tanto para diretor, atores e universo diegético - o tabu do incesto não está em questão.

Tal premissa nos alude à obra de Debora Breder, antropóloga que tem se dedicado ao estudo sobre as representações do incesto no cinema europeu. No artigo “Das utopias e revoluções: representações sobre o incesto em *Le souffle au coeur*, de Louis Malle”, a autora discorre acerca das idiosincrasias da relação incestuosa consentida entre mãe e filho que, no filme “ocorre, em princípio, sem grandes dramas ou traumas” (Breder, 2011). Buscando aproximações, a meu ver, cabíveis entre as obras, “A Festa da Menina Morta” também retrata o incesto sem explorar e extrair as possíveis tessituras e questões que uma relação incestuosa poderia suscitar, tal como no filme de Malle.

A crítica de Paulo Santos Lima, veiculada na Revista Cinética em Outubro de 2008, fala uma única vez sobre o incesto vivenciado entre pai e filho no extrato: “O plano de vôo, arquitetado pelo filme, parece mais desenhado quando vemos a relação incestuosa do pai com Santinho”. O autor prefere discorrer longamente acerca da religiosidade amazonense e dos recursos estéticos escolhidos pela direção,

caracterizados como “perdidos” e “imatuross”, sublimando a temática do incesto em outros compassos.

A estética, aliás, foi amplamente abordada por ambas as críticas. Para o entusiasmo de Fonseca, os “planos contemplativos flagram a falta de perspectiva de um povo do qual o Brasil não é íntimo”, ao passo que para Lima, a opção pela proximidade das câmeras com o rosto dos atores, a vasta utilização de planos-sequência, a longa duração dos planos, a atuação um tanto quanto over do protagonista e “a carga visual e dramática extremamente carregada”, decorre “num barroquismo que cansa os olhos e torna o tempo da cena algo próximo do insuportável, por vezes”. Aqui, devo ressaltar que o lead do texto de Lima é “Na perdição dos recursos estilísticos”, o que logo de cara evidencia sua posição - a obra dissolve a temática do incesto em religiosidade, misticismos e, sobretudo em opções estéticas diversas, criando um caleidoscópio não-unívoco, que gera incômodo e cansa o espectador, não pela relação homoerótica-incestuosa entre pai e filho e sim pelo conjunto intenso de procedimentos e modos de filmagem, posicionamento de câmera e fotografia.

Assim como o incesto, a homossexualidade, ou a relação homoafetiva não está em análise em ambas as críticas, se “A Festa da Menina Morta”, é caracterizado por pesquisadores do cinema e ativistas lgbt’s<sup>27</sup> para os críticos dos dois veículos, o filme não o é. Lima faz uma única alusão, assim, *en passant*, sobre a sexualidade do protagonista, no momento em que está caracterizando-o: “composição magnífica, algo histérico e afetuoso, feminino e transmutado à la Norman Bates travestido de mãe”. Sintetizando em duas linhas toda a complexidade do personagem, que assumira o lugar da mãe na relação com o pai e com a casa e somente por esta razão, por estar associado

---

<sup>27</sup> Em 2009, o filme integrou o Festival de Mix Brasil de Cinema, conhecido pela exibição e premiação de filmes com temáticas lgbt’s.

ao feminino, faria conexão entre os devotos e a menina morta, como já explicitado no capítulo anterior. Tal como Norman Bates, personagem criado pelo escritor Robert Bloch e levado às telas por Alfred Hitchcock em “Psicose” (1960), Santinho possuía uma relação intensa com a mãe, passando a assumir a identidade desta após sua morte.

A religiosidade presente na obra mereceu destaque na análise dos especialistas, sobretudo no que concerne a caracterização da festa mística, para a qual os personagens passam o filme se preparando. Os críticos são incisivos em sua opinião acerca dos devotos da menina morta e de seu porta-voz. Fonseca fala em “incrédulos, bêbados e toda a sorte de corações em privação afetiva” e seu “vício de mascarar perdas com fé”. Já Lima, descreve o protagonista como “um violento sujeito”, “um líder sob crise titã, carregando o peso da coroa e arruinado nos seus ânimos”. Menos que alguém em conflito com sua identidade, confundida e usurpada com/da própria mãe, Santinho é assinalado como “o mais ignóbil e arrogante dos moradores dali”. Neste sentido, acreditam que o filme é sobre Santinho e sua saga particular, diferentemente de um tratado acerca das populações ribeirinhas do alto Amazonas. De acordo com Fonseca, o filme “faz de Daniel (Oliveira, o ator) um bárbaro (na visceralidade e no talento) retrato de uma sociedade suicidada no pior dos lutos: a solidão”, corroborando com a posição adotada por Lima de que:

o filme, parece, é sobre ele – portanto, está fiel à performance do seu ator, à cena. Mas o avião dirigido por Nachtergaele voa fazendo rodopios, passeando inicialmente pelo pequeno painel humano dando impressão de cunhar um registro documental e sociológico daquela comunidade quando, na verdade, está se encaminhando para os conflitos pessoais. (Lima, 2009).

Nesta chave analítica, do pessoal em detrimento do amplo e/ou social, encontra-se um motivo para a inexploração da temática do incesto, tabu dito universal, que é tratado de forma latente, nas entrelinhas, sem conflito externo. Para os personagens da ação fílmica, para a direção da obra e para seus receptores críticos, a relação homoerótica e incestuosa não causa controvérsias ou oposições, uma vez que a película lida com a perspectiva íntima de seu protagonista, com seus dilemas, sua humanidade e sua santidade. “O filme mantém a humanidade do seu santo para, ao final, ressacralizá-lo”, nas palavras de Lima. Desse modo, o incesto, quando apresentado como traço da humanidade do protagonista, poderia causar espanto e repulsa ao espectador, mas o decorrer do filme, e sua cena final, mostram a naturalidade, recorrência e banalidade do ato para aquele microcosmo. O incesto ali não é condenado, não é pecado<sup>28</sup>. É sagrado.

## **Das críticas ao Começo**

*“Vão ter que inventar um bonequinho de queixo caído.” (Júlia Lemmertz, atriz que vive Julieta)*

Em crítica veiculada no Jornal O Globo na data de 27 de novembro de 2009, Marcelo Janot inicia seu texto falando sobre as expectativas geradas pelo segundo longa-metragem do diretor Aluzio Abranches que cerca de dez anos antes havia realizado um “ousado” e “promissor” filme de estreia, de nome “Um Copo de Cólera”. O caminho natural, portanto, seria que “Do Começo ao Fim”, sua nova empreitada cinematográfica fosse um filme explosivo, o que, segundo Janot, não aconteceu. A

---

<sup>28</sup> Voltarei mais adiante a questão da localidade, em conformidade com a noção de *tempo e espaço queer*, de Judith Halberstam.

frustração advém da “carence” e “asépsia” adotadas pela obra, uma verdadeira “lâmina que não corta”, como já anunciava o título da análise.

Fábio Andrade, ao escrever sobre o filme para a revista Cinética em Novembro do mesmo ano, classifica o filme como “uma versão dourada de um incesto gay” e “uma fábula em wishful thinking”, salientando que o diretor, assim como seus personagens, adota “uma postura diante da natural espinhosidade de seu tema: escolherá, sempre, olhar para o lado bom”. O “lado bom” destacado por Andrade faz referência aos contornos irrealistas e frios que o filme assume, seja na fotografia, seja na atuação dos atores, seja no tratamento dado ao tabu do incesto.

Explico: os recursos estéticos adotados pela direção priorizaram um filme branco, de cores frias e austeras, distanciando os personagens do público. Tal opção foi alvo de duras críticas por parte dos especialistas. Janot chega a dizer que o filme:

parece meticulosamente elaborado para satisfazer ao voyeurismo do público gay, sem incomodar os heteros conservadores. Para se ter uma ideia, uma cena de sexo no banheiro lembra a estética de um anúncio de lâmina de barbear. (Janot, 2009).

As palavras de Janot coadunam de sobremaneira com a análise estética feita por Andrade, segundo a qual “Do Começo ao Fim” seria revestido de uma espécie de capa onírica, romantizada, abrigando dois protagonistas mal construídos. O filme seria composto por:

pequenos *teasers* de um amor predestinado, onde o sexo só pode acontecer nos limites conservados por um fade out, e a relação entre os corpos é sempre fria, flácida e distante. A frieza, a flacidez e a distância, porém, nunca são pensadas conscientemente pelo filme; existem apenas como fragilidades, como buracos em um desejo que não se percebe esburacado, afísico e inventado. (Andrade, 2009).

À estética fílmica se alia e se imbrica com o tratamento dado ao incesto, ambos apontam para o mesmo norte, conscientemente guiado pela direção do filme. Segundo os críticos aqui em debate “Do Começo ao Fim” é uma obra que não apresenta conflitos. A relação homossexual e incestuosa entre os irmãos não recebe nenhum tipo de oposição, nem internamente para Francisco e Tomás, nem externamente, no mundo social onde habitam. Para Andrade, isto não é necessariamente um demérito, pelo contrário, em trecho sardônico sobre as especificidades de luz, sombra e fotografia, o crítico acredita que:

é natural que não exista crise e que o incesto nunca se desenvolva como uma questão desestabilizante, pois isso reflete um desejo da personagem. Desejo de se entregar ao irmão em cinemascopo, com toda a estabilidade flutuante forjada pela *steadycam*, a benção dos pais e das contingências. (Andrade, 2009).

Andrade enxerga potência e inovação artística no fato da relação incestuosa ser vivida sem as cores da culpa, do medo, da gravidade e da proibição. Para ele, o problema é que “ao retirar a gravidade, Abranches acaba por eliminar, com ela, a solidez de seu filme.” Aqui julgo necessário novamente convocar o trabalho de Debora Breder para nos ajudar a pensar. Em sua pesquisa sobre *Le Souffle au Coeur*, a autora insiste que a ideia de culpabilidade que de forma recorrente sustenta o tema do incesto no cinema e nas artes em geral está ausente no filme de Louis Malle, tal como prescinde a obra de Abranches. Entretanto, segundo Breder “para grande parte da crítica esse tratamento teria como efeito, justamente, o contrário: o de edulcorar o tema até torná-lo perfeitamente inócuo”.

Janot reafirma a virtude da obra em não se render ao lugar-comum no tocante ao incesto, ressaltando que:

o que o filme tem de bom, (...) é a forma como dribla bem os clichês. O romance entre os irmãos não desperta a intolerância dos familiares e os dois desfilam como um casal gay sem experimentar qualquer preconceito social. (Janot, 2009).

Mas discorda do colega Andrade ao dizer que a obra apresentaria um “roteiro meramente expositivo” e afirma que a ausência de conflito na história “acaba deixando ao final uma inevitável sensação de decepção”.

Neste sentido apresentado pelos autores, o tratamento naturalizando e não-conflituoso do tabu atua como uma faca de dois gumes estética-narrativa - ao mesmo tempo que atribui originalidade e inovação ao filme, também o insere no terreno da ineficácia simbólica, artística e social. Considerando as duas críticas como um todo, o filme teve uma avaliação negativa, o bonequinho d’O Globo encara a tela com perplexidade e tédio e o lead da crítica da Revista Cinética anuncia “Desejo estéril”, entendido numa dupla acepção - desejo que não geraria prole e desejo inócuo, inofensivo, insípido.

Por fim, considero importante salientar a tipificação da relação homossexual pelo diretor, explorada por mim no capítulo anterior. Ao caracterizar os irmãos como duas metades polarizadas, uma alinhada ao feminino, e outra alinha ao masculino, o diretor perde a potência da relação homoerótica incestuosa, dando perspectivas normatizantes e heterossexualizantes a cada um dos personagens. A respeito deste assunto, Andrade comenta:

“a natural ambiguidade da relação dos dois irmãos, a tipificação do mais jovem como um recém-nascido falante e do mais velho como um pequeno adulto elimina a chance de qualquer vida. Não há vida. Há personagens mal construídos.” (Andrade, 2009).

## **“Cosmética” do Incesto**

Em obra publicada no ano de 2001 sobre novos olhares para a pobreza no cinema brasileiro, a teórica da comunicação e crítica de cinema Ivana Bentes cunhou a expressão “cosmética da fome”, em oposição à estética da fome apregoada por Glauber Rocha na década de 60<sup>29</sup>. Bentes utiliza o termo para definir filmes que, ambientados em cenários de privações, visam ao espetáculo bom de ver, a uma estética primorosa, e não a uma reflexão eficaz e pungente. O sertão romântico e idealizado de filmes como “Central do Brasil”, de Walter Salles e o de “Eu Tu Eles”, de Andrucha Waddington, são citados como exemplos desse novo olhar. O premiado longa-metragem “Cidade de Deus” também faria parte deste “movimento”.

De acordo com a autora, “Cidade de Deus” apresenta uma visão limitada sobre a evolução da violência na favela por meio do tráfico. O filme priorizaria uma espécie de clipe de fatos descolados de contextos, influenciado por uma linguagem visual e musical, tal qual os videoclipes veiculados na emissora MTV. Bentes crítica a total ausência de referências ao regime militar, seu milagre econômico e as decorrentes relações entre poder público, desterritorialização e favelização. Para a autora, as opções

---

<sup>29</sup> Tese-manifesto elaborada pelo cineasta, que definia os principais compromissos, objetivos e propostas do cinema novo e seus recursos estilísticos para bem representar a pobreza e miséria do povo brasileiro no cinema brasileiro, propondo um cinema revolucionário na forma e no conteúdo que não fossem capturados por medias colonialistas, através de uma estética que refletisse, em certa medida, o povo brasileiro.

formais e plásticas da obra atuam num sentido de suavizar a brutalidade do modelo real enquanto os sentidos trágicos são amenizados e atenuados pelo tom anedótico, para que o entretenimento e a diversão do público não sejam sacrificados. Tudo se torna confortável e até divertido para uma situação intolerável. Nas palavras de Ivana:

Passamos da “estética” à “cosmética” da fome, da ideia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadcam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. (...) O sertão (objeto em análise para Bentes, grifo meu) torna-se então palco e museu a ser “resgatado” na linha de um cinema histórico-espetacular ou “folclore-mundo” pronto para ser consumido por qualquer audiência. (Bentes, 2007, p. 245).

Seguindo o caminho trilhado por Bentes e traçando um paralelo entre a desagravação das temáticas do sertão, da favela e da pobreza no cinema brasileiro dos últimos vinte anos e a desagravação da temática do incesto nos dois filmes em análise, também produzidos no mesmo período; sustento uma “cosmética do incesto”, através da qual edulcora-se o tema, até torná-lo inócuo, destituído de toda a sua potência, representando-o de forma estilizada, sem aprofundamento ou reflexões.

Desta maneira, as estéticas viriam antes do próprio desenvolvimento do tema, suas inflexões e seu esgotamento, compondo uma *cosmética* que priorizaria a forma em detrimento do conteúdo. Uma vez que tal conteúdo seria algo natural, não passível de crítica ou abordagem especial. Convoco as palavras de Aluizio Abranches ao debate:

Pra mim, a homossexualidade e o incesto são duas situações que não deveriam ser criticadas e julgadas. (...) Não pode namorar o irmão por quê? (Abranches).

O curioso é notar que embora o diretor questione a razão de ser da manutenção do tabu do incesto - um tabu, sob o seu ponto de vista, moralista - e julgue a sua transgressão como uma possibilidade de contestação, paradoxalmente, no filme, o ato transgressor e suas possíveis consequências parecem, em ampla medida, atenuados. A primeira questão a ser observada, neste sentido, diz respeito ao tratamento conferido ao filme: ao contrário de seu longa-metragem de estreia, “Um Copo de Cólera”, baseado no romance de Raduan Nassar, que narra a relação conflituosa entre um ativista e uma jornalista e que ousa na forma e nas intensas cenas de sexo entre os protagonistas, “Do Começo ao Fim”, como já explicitado, localiza as cenas de romance e carícias na placidez da fotografia etérea e na “segurança do *fade-out*”, como observou o crítico Fábio Andrade, deixando tudo apenas sugerido.

Ainda segundo o diretor, ao realizar o filme sua intenção não teria sido propor grandes reflexões, antes fora apenas mostrar um “assunto natural”, “uma história de amor livremente baseada em ‘Os Maias’, de Eça de Queiroz, mas que não houvesse o problema da geração de prole”. É de domínio público que a obra de Eça de Queiroz é uma tragédia, carregada de conflito, culpa e com desfecho infeliz. Ao tentar naturalizar o tema sem deixar, contudo, de tratá-lo como uma contingência, Abranches apresenta elementos amenizantes para tal. Ao contar “uma história que ninguém pudesse condenar a não ser por questões morais ou psicanalíticas”, apartado da perspectiva trágica ou dramática, Abranches lança mão da ideia de amor romântico.

O amor romântico, na concepção elaborada por Viveiros de Castro e Araújo (1977), é o argumento que justifica, ao longo do filme, para os protagonistas e para os demais personagens, a suplantação da barreira moral do incesto. Como visto anteriormente, no filme, Tomás diz a Francisco - “Ninguém poderá nos acusar de amor”. Na cosmologia ocidental, de fato, não se pode acusar irmãos de se amar, a

menos que esse amor inclua qualquer indício de conotação sexual, o que é prontamente caracterizado como incesto e moralmente condenado, sem direito a defesas. Na película, a condenação social simplesmente se ausenta, some, inexistente. E por mais espantosa que esta abordagem pareça, é possível tirar-lhe uma justificativa muito clara: o amor que sentem um pelo outro explica o incesto para os dois personagens diretamente envolvidos na relação e para todos os demais.

É possível entender a recorrência do discurso do amor romântico nas histórias de incesto, a partir da compreensão que tal tipo de amor tem duas características: primeiro, trata-se de uma relação entre indivíduos, em um contexto cultural em que o individualismo existe enquanto valor; e, em segundo, que tal relação se pretende descolada do mundo social, por vezes, em relação de oposição a este mundo. Analisando a obra do amor também proibido de Romeu e Julieta, de William Shakespeare, Viveiros de Castro e Araújo (1977) sustentam as seguintes ideias:

a noção de amor elaborada no texto em questão define uma concepção particular das relações entre indivíduo e sociedade, estando subordinada a uma imagem básica da cultura ocidental – a do indivíduo liberto dos laços sociais, não mais derivando sua realidade dos grupos a que pertença, mas em relação direta com um cosmos compostos de indivíduos, onde as relações sociais valorizadas são relações interindividuais. O amor – e aqui estamos antecipando algo de nossas conclusões – é visto como uma relação entre indivíduos, no sentido de seres despidos de qualquer referência ao mundo social, e mesmo contra este mundo. (Viveiros de Castro, Araújo, 1977, p. 150).

Os valores do amor romântico parecem se encaixar idealmente nas narrativas do incesto, uma vez que estas narrativas acionam não somente o sentimento do “amor” entre os parceiros, mas ao fazê-lo, afirmam sua autonomia enquanto indivíduos, ao mesmo tempo em que se opõem ao mundo social, as regras de conduta e prescrições que nele são formuladas.

Um segundo ponto surge no discurso do diretor, para *justificar* a relação homossexual incestuosa no caso dos irmãos aqui citados, seja da ficção ou da vida real: aquele que aponta para o fato de que tal relação sexual não está sob o risco da geração de prole, tampouco uma prole defeituosa e, portanto, diz respeito somente às escolhas individuais dos amantes, sem prejuízos para terceiros. No limite, esta seria mais uma forma de ressignificar este tipo de incesto específico. As implicações e questões antropológicas e sociais oriundas do incesto homossexual foram, como visto, debatidas no capítulo anterior.

Já “A Festa da Menina Morta” articula outros elementos para “justificar” o incesto dentro da narrativa fílmica. Além da religião, já discutida em outras passagens deste trabalho, sugiro que o filme lide com aspectos bem desenvolvidos por Judith/Jack Halberstam em *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, de 2005. No livro, a autora discorre acerca das representações *queers* fora dos grandes centros urbanos, questionando a hierarquia espaço-temporal entre cidade e zonas rurais, periféricas ou afastadas. De acordo com Halberstam:

*Queers use of time and space develop, at least in part, in opposition to the institutions of family, heterosexuality and reproduction. They also develop according to other logics of location, movement and identification. (Halberstam, 2005: 01).*

Halberstam afirma que há usos *queer* de espaço e tempo que se desenvolvem em oposição à heterossexualidade e à reprodução, apontando para experiências fora de marcadores sociais naturalizados pelas sociedades, como a sucessão de nascimento, casamento, reprodução e morte. Estudos da teoria *queer* encontram neste conceito a possibilidade de pensar em “estilos de vida” (Foucault, 1981) como “radicalmente

diferentes de padrões heteronormativos” (Halberstam, 2005). O *queer*, portanto, se coloca como um “modo/estilo de vida”, usando uma citação da entrevista de Michel Foucault em “Da Amizade como modo de vida”, e não simplesmente como um ato sexual, antes se relacionando com uma identidade. Assim, a autora mostra o *queer* como um estilo de vida, experimentando outros tipos de tempo e espaço, com práticas subculturais distintas, modos alternativos de aliança e formas de representação dedicadas a capturar esses *modes/moments of being*.

No encaço de sua teoria, as identidades tomadas como *queer* nem sempre vão viver um estilo de vida completamente diferente do heterossexual, mas a importância dessas vivências é que elas têm o potencial de abrir novas narrativas e relações alternativas com o tempo e espaço. Halberstam afirma que “rural and small-town environments nurture elaborate sexual cultures even while sustaining surface social and political conformity”. Perseguindo sua argumentação e correlacionando-a com “A Festa da Menina Morta”, o incesto pode ser vivenciado naquele tempo e espaço - uma Amazônia *rural*, afastada do grande centro urbano da capital, ali é criado outro “modo de vida”. Na região amazônica interiorana e religiosa, o incesto homossexual se faz permitido. Conforme indica Nachtergaele em entrevista conferida a mim: “Eu não escolhi à toa a Amazônia pra que essa pequena religião existir. Um lugar onde isso pudesse existir. ”

Outra *justificativa* a relação homoafetiva e incestuosa vivenciada por Santinho e o pai anunciada pelo filme é o luto que os personagens estão inseridos. Desde o abandono do lar pela mãe, pai e filho vivem sós, aprendendo a lidar com a perda e encontrando um no outro consolo e refúgio. Como anunciado nas páginas anteriores, santinho vive “travestido à la Norman Bates”, veste-se com a camisola da mãe, usurpa

seu lugar. Já possuía tal assertiva em mente quando conversei com Nachtergaele, entretanto seu discurso não me deixou dúvida alguma sobre a relação familiar na fita:

*“O incesto dos personagens tá na gênese dos dois. A falta da mãe teria que criar um distúrbio nesses homens a tal ponto que eles pudessem se acarinhar a esse ponto. Nesse sentido é bonito, na “Menina Morta” o incesto. Eles estão se acarinhando na medida em que um preenche a falta que o outro tem. O menino sendo a mãe para o pai e o pai fazendo do filho a mãe que ele tanto sente falta. E ali eles fecham um círculo no fundo, no fundo: amoroso. (...) Então eles tornaram possível o amor ali, o filho também aproveita a ausência da mãe pra poder amar seu pai. (...) A mãe não está mais ali pra impedir que eles façam. Então por isso eles fazem. Até como uma resposta a essa ausência.”*

Mesmo que tal relação aconteça no interior da região Amazônica, deve-se ressaltar que ela também é restrita à casa dos protagonistas, o que reforça ainda mais a ideia de que tal envolvimento se dá no campo do privado, de livre escolhas e livre-arbítrio individual. Segundo informou-me Nachtergaele, seus personagens:

*“estão fechados pro amor. Eles estão dentro do útero de uma mulher morta. Eles estão fechados pra vida. O Santinho não sai de casa, ele sai só praquelas cerimônias. Sempre que ele tá na porta ele se esgueira um pouco. Quando ele sai, ele sai pra isso, ele sai pra ser exposto em público e volta.”*

O enunciado da não-geração de prole também é retomado por Nachtergaele que também introduz a ideia de que o incesto em seu filme não configuraria pecado:

*“A relação deles é incestuosa dentro do conceito do que é um incesto. Ela só não é pecaminosa. Ela não é pecaminosa porque ela não gera filhos. Portanto, ela é uma relação incestuosa que não produz deformações. O tabu do incesto tá ligado a um problema genético. O tabu do incesto se torna moral, se torna uma questão psíquica importante porque a reprodução entre parentes é proibida por Deus, pela natureza; enfim, não é bom. A diversidade genética é que é bom. É basicamente por isso que a gente não pode. No caso*

*de dois homens isso não é tão proibido porque não geraria. Eu quero dizer assim: segundo os deuses, isso não é tão proibido no caso de dois homens. Isso não geraria nenhum fruto comprometido, nenhuma criança sofreria as consequências desse incesto.”*

## **Público Privado**

A experiência cinematográfica contemporânea eleva o hábito de assistir a filmes a outros patamares. A “revolução” tecnológica, as novas mídias, a pirataria, o *download* instantâneo, o uso de *tablets*, celulares, microcomputadores, o compartilhamento de imagens, a veiculação de obras *streaming*, os diversos cineclubes, mostras e festivais que exibem os mais diversos cinemas... tudo isso transformou a relação que o espectador mantém com a sétima arte. Assistir a um filme no escurinho do cinema é algo cada vez menos valorizado. O sucesso ou fracasso de uma obra não depende mais exclusivamente de seu êxito no montante arrecado em bilheteria.

Na contemporaneidade, os filmes no momento de sua concepção já são pensados em diferentes “janelas” de exibição, negociadas com canais de televisão por assinatura<sup>30</sup>, ou plataformas de hospedagem e exibição online, como o *Netflix* e o *Vimeo*.

Isto posto, sustento que pensar no número de público atingido durante a carreira de um filme em salas de exibição comercial, é pensar em recepção e alcance de forma anacrônica. Por outro lado, deve-se levar em conta que os filmes nesta dissertação

---

<sup>30</sup> Em 2011 foi sancionada a “Lei da TV por Assinatura”, através da qual os canais veiculados no Brasil deveria exibir obrigatoriamente cotas de programação nacional diárias, o que provocou um crescimento em termos de produção no mercado audiovisual brasileiro.

trabalhados foram lançados nos anos de 2008 e 2009, época em que o mercado começava a ensaiar e apontar para os rumos que hoje vivenciamos. “A Festa da Menina Morta” e “Do Começo ao Fim” são filmes de pequeno porte, tendo feito respectivamente 16.109 e 84.999 espectadores. Se era a intenção da equipe realizadora a edulcoração do filme para atrair mais espectadores e atingir maior sucesso comercial, o objetivo foi mal sucedido.

Muito embora não caiba no presente trabalho uma análise detalhada de números de público – como tampouco uma discussão acerca das inúmeras variáveis que perpassam a bilheteria de um filme – sinto a necessidade de construir a seguinte tabela, com vistas a sanar possíveis curiosidades do leitor.<sup>31</sup>:

Ano	Nome	Direção	Salas	Renda (R\$)	Público
2008	<i>A Festa da Menina Morta</i>	Matheus Nachtergaele	14	130.339,80	16.109
2009	Do Começo ao Fim	Aluizio Abranches	24	770.370,23	84.999

O filme de Nachtergaele trilhou carreira internacional, tendo sido exibido na Mostra *Un Certain Regard* do Festival de Cannes<sup>32</sup>. A Festa também angariou os seguintes prêmios: Melhor Direção e Melhor Ator (para Daniel de Oliveira) no **Festival do Rio**; Melhor Filme pelo Júri Popular, Prêmio Especial do Júri, Melhor Ator (para Daniel de Oliveira), Melhor Fotografia, Melhor Música e Prêmio da Crítica no **Festival de Gramado**; Melhor Ator (para Daniel de Oliveira) e Revelação no **Festival de Cinema Luso-Brasileiro**; Melhor Roteiro e Melhor Fotografia no **Festival de Cinema**

<sup>31</sup> Fonte: Ancine – OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual

<sup>32</sup> Segundo jornais e revistas da época, durante a exibição do filme no festival francês, espectadores incomodaram-se com as imagens de sexo entre pai e filho e retiraram-se da sala de exibição.

**Brasileiro de Los Angeles** e Melhor Filme e Melhor Fotografia pela **Associação Paulista dos Críticos de Arte**, The Gold Hugo - New Director's Competition do **Chicago International Film Festival**, Menção Honrosa do Júri no **Festival de Campo Grande**, Melhor Filme Iberoamericano no **Festival Internacional Cinematográfico del Uruguay**; Melhor Longa-Metragem no **Festival de Cinema de Maringá**; Melhor Roteiro e Melhor Fotografia no **Los Angeles Brazilian Film Festival**, Melhor Ator (para Daniel de Oliveira), Melhor Atriz Coadjuvante para (Conceição Camarotti) e Melhor Ator Coadjuvante (para Juliano Cazarré) no **FestCine Goiânia**.

“Do Começo ao Fim” não conquistou nenhum prêmio, embora tenha causado alvoroço antes mesmo de sua estreia. O vídeo promocional do filme foi colocado no (YouTube) e atingiu, conforme o diretor do filme, mais de 400 mil visualizações, gerando comentários variados, desde a indignação até o entusiasmo. No Orkut, rede social vigente à época, foram criadas inúmeras comunidades sobre o filme, com um número alto de membros. “Do Começo ao Fim” atraiu mais de 10 mil espectadores em seu fim de semana de estreia. Em cartaz em apenas nove salas (contra mais de 600 de “Lua Nova” e 550 de “2012”, ambas produções de Hollywood), o filme se mostrou promissor ao estreiar em sexto lugar<sup>33</sup>. Apesar da estreia promitente, o filme não atingiu o público pagante imaginado por seus realizadores. Ainda assim, durante a entrevista a mim concedida, Aluizio Abranches mostrou-se satisfeito com a trajetória que o filme traçou desde o seu lançamento, repensando o sucesso da fita em outros termos que não o de bilheteria oficial. Cito:

o filme está na lista diária de Best Sellers da Amazon.com. Há quase quatro anos ele aparece com frequência nessas listas. Não é um grupo de fãs, é uma lista dos mais vendidos. Na prateleira de filmes gays, hoje (01/09/14) ele está em oitavo lugar. E na prateleira de filmes estrangeiros ele está em décimo segundo lugar.

---

<sup>33</sup> Fonte: <http://oglobo.globo.com/cultura/lua-nova-ultrapassa-3-milhoes-de-espectadores-3187725>  
Acessado em Agosto de 2015.

Amazon Best Sellers: Best Movies & TV

www.amazon.com/gp/bestsellers/movies-tv/2959105011/ref=pd\_zg\_hrsr\_mov\_1\_3\_last

amazon Movies & TV

Get Ready for Summer

Shop by Department: Movies & TV, TV Shows, Blu-ray, Kids & Family, Anime, All Genres, Amazon Instant Video, Prime Instant Video, Your Video Library, Trade-In

Our most popular products based on sales. Updated hourly.

Any Department: Movies & TV, DVD, Action & Adventure, Anime, Comedy, Documentary, Drama, Exercise & Fitness, Faith & Spirituality, Fantasy, Foreign Films, Horror, Kids & Family, **LGBT**, Military & War, Music Videos & Concerts, Musicals, Mystery & Thrillers, Performing Arts, Reality TV, Romance, Science Fiction, Soap Operas, Special Interests, Sports, TV Game Shows, TV News Programming, TV Talk Shows, Westerns

**Best Sellers in LGBT**

- The Birdcage**  
~ Robin Williams  
★★★★★ (1,510)  
DVD \$5.00  
52 used & new from \$0.50
- To Wong Foo Thanks for Everything, Julie Newmar**  
~ Patrick Swayze  
★★★★★ (584)  
DVD \$4.99  
106 used & new from \$0.92
- Imagine Me & You**  
~ Piper Perabo  
★★★★★ (444)  
DVD \$5.80  
47 used & new from \$3.95
- Hedwig and the Angry Inch (New Line P...)**  
~ John Cameron Mitchell  
★★★★★ (486)  
DVD \$16.99
- From Beginning to End**  
~ Fábio Assunção, Jean Pierre Noher, Jülia Lemmert  
★★★★★ (326)  
DVD \$9.79
- 4 Moons**  
~ Antonio Velezquez  
★★★★★ (109)  
DVD \$11.58  
29 used & new from \$6.31

**More to Explore in LGBT**

**Hot New Releases**

- The 10 Year Plan DVD \$22.46
- Land of Storms DVD \$16.29
- Boy Meets Girl DVD \$17.89

**Top Rated**

- To Wong Foo Thanks for Ever... DVD \$4.99
- Boy Meets Girl DVD \$17.89
- The Birdcage DVD \$5.00

**Most Wanted For**

- To Wong Foo Thanks for Ever... DVD \$4.99
- The Birdcage DVD \$5.00
- Will & Grace: The Complete... DVD

Figura 5 – Do Começo ao Fim na lista de Mais Vendidos do Site Amazon.com

## Ampliando o debate - Edulcorar para habitar

“Então, que seja doce.”

(Caio Fernando Abreu)

A edulcoração do incesto homossexual além de situar ambos os filmes em uma “cosmética” do incesto também angariam consequências *ad hoc*, se destacando entre elas a normatização da homossexualidade ou do incesto. Tornando-o tão suavizado até chegar às vias do “aceitável” socialmente - no Rio de Janeiro de “Do Começo ao Fim” e na Amazônia de “A Festa da Menina Morta” - o incesto não é problematizado, não é tratado de forma “transgressora”, não é questão de conflitos ou resistência. Seja em função do amor romântico em uma obra, seja em função da relação “heterossexualizada” em outra, os personagens em alguma medida *habitam nas normas*, nas palavras da antropóloga Saba Mahmood, uma vez que suas agências não se pautam numa liberdade de resistência, mas em vivências nas tramas do tradicional.

Para Mahmood, as normas não são apenas consolidadas e/ou subvertidas, mas também são performadas, habitadas e experienciadas dos mais diferentes modos. O indivíduo é atraído pelo poder subjetivante das normas. As normas não seriam meras apenas imposições sociais inseridas goela abaixo do sujeito, mas antes constituiriam a própria substância da sua interioridade, valorizada e íntima.

A autora propõe uma análise que se afaste das perspectivas analíticas que sejam agonísticas e dualistas - onde as normas seriam conceitualizadas a partir de um modelo fazer/desfazer, consolidação/subversão - para pensar na variedade de formas em que as

normas são vividas, incorporadas, procuradas e consumadas. Como sugestão inversa Mahmood propõe que se pense na agência não como um sinônimo de resistência em relações de dominação, mas sim como uma capacidade para a ação criada e propiciada por relações concretas de subordinação historicamente configuradas.

Desse modo, pode se pensar uma aproximação entre a aceitabilidade, a sedução e a habitação nas normas de determinadas populações lgbt's, como homens homossexuais que prezam pela masculinidade, tanto em termos performativos, quanto em termos de relações afetivo-sexuais - homens dito discretos que só se relacionam com outros homens discretos, por exemplo. O cenário lgbt contemporâneo está repleto de situações como esta, onde a “discrição”, a “passabilidade”, o “não-dar pinta” e o “não parecer homossexual” atuam como marcadores sociais da diferença, sendo condicionantes para que, a partir daí, tensores libidinais — classe, geração, estilo e raça (Perlongher, 1987) — sejam acionados na construção e direcionamento do desejo. Através desta normatização, os sujeitos, a princípio transgressores, passam a habitar nas normas, onde sua agência não é pautada em incorporar modos hegemônicos de ser e estar no mundo.

Fazendo uma apropriação livre e aberta da ideia discutida por Mahmood (2005), saliento que é preciso ter em mente quais são “as recompensas por habitar a norma”. Tomo como recurso para esta análise a própria pesquisa da autora, realizada com mulheres muçulmanas. Mahmood realizou intenso trabalho de campo com movimento feminino nas mesquitas do Cairo, Egito, onde mulheres se reúnem em grupos de estudos do Alcorão e assuntos relacionados à suas vivências. Estas “feministas do Cairo”, como são chamadas, encontram na docilidade, na perseverança e na paciência sua capacidade e desejo de agência, opondo-se a ideia ocidental de que agência é

necessariamente subversão das normas. Aqui julgo válida a citação das palavras de Mahmood:

“pensemos na agência não como um sinônimo de resistência em relações de dominação, mas sim como uma capacidade para a ação (...). Este entendimento relativamente abrangente de agência inspira-se na teoria pós-estruturalista da formação do sujeito, mas também de afasta dela, no sentido em que exploro modalidades de agência cujo significado e efeito não se encontram nas lógicas de subversão e ressignificação de normas hegemônicas.” (Mahmood, 2005, p.).

Laidlaw (2002) também afirma ser problemática a existência de uma sobrevalorização da resistência como agência. Diz Laidlaw: “apenas ações que contribuem ao que o analista vê como estruturalmente significativo contam como instância de agência. Sem rodeios, nós apenas as marcamos como agência quando as escolhas das pessoas parecem ser para gente as corretas” (Laidlaw, 2002, p. 315). O que estou aqui argumentando, baseado nos apontamentos dos autores supracitados, é a defesa da necessidade de explorarmos os modos pelos quais os sujeitos agem no interior das normas que os mesmos habitam. O que está em jogo é o paradoxo da subjetivação: o sujeito é habilitado por relações de subordinação específicas e apenas através das mesmas se torna apto a agir (Foucault, 1982).

Mahmood (2005) entende que há uma tendência dualista na forma de pensar as normas: ou a partir de sua atualização ou através de sua subversão. Como já explicitado, a teórica defende que seria preciso não delimitar a priori os modos de agência, já que estes revelam-se não apenas como uma capacidade de resistir ou subverter, mas também como algo que se realiza nas múltiplas maneiras de habitar as normas. Partindo desse ponto de vista, a autora demonstrou no livro “Politics of Piety” (2005), fruto de seu estudo, como mulheres adeptas a um movimento político religioso no Egito trabalhavam sobre si mesmas de modo a constituírem suas condutas como virtuosas. A

agência foi entendida como manifesta no exercício cotidiano de fazerem de si mesmas muçulmanas melhores:

*“If we recognize that the desire for freedom from, or subversion of, norms is not an innate desire that motivates all being at all times, but is also profoundly mediated by cultural and historical conditions, then the question arises: how do they analyze operations of power that construct different kinds of bodies, knowledges, and subjectivities whose trajectories do not follow the entelechy of liberatory politics?”* (Mahmood, 2005, p. 14).

Regressando ao escopo de meu trabalho, sugiro que o tema do incesto nos filmes parte de uma transgressão ou de um “interdito” social para diluírem-se, ou mesmo pulverizarem-se em recursos, temáticas e agravantes outros; que tornam a relação incestuosa “aceitável”, “passável” e “compreensível”. As relações homossexuais e incestuosas passam a habitar as normas. A norma da relação monogâmica vivenciada através do amor romântico entre dois irmãos belos, ricos, bem sucedidos, opostos na tipificação hetero-homossexual do envolvimento. A norma da união entre pai e filho, onde este assume as características e idiossincrasias da mãe, comunica-se com o divino em conta de sua intrínseca relação com o feminino, o que expurga toda a culpa que poderia sentir, e aquele trata ao filho do mesmo modo que tratava sua esposa, sendo o sexo e a intimidade reservados ao espaço privado da casa e no seio da configuração familiar. Edulcorar para habitar. Explico.

De acordo com o Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa (2009), edulcorar é verbo transitivo direto que possui as seguintes acepções “**1** Tornar doce, adoçar (uma substância), juntando-lhe açúcar ou mel. **2** Lavar (uma substância) em muitas águas, para lhe tirar os principais ácidos amargos. **3** Amenizar, suavizar, mitigar.” Para Saba Mahmood a “docilidade” é uma chave analítica importante para entender as

negociações, relações e ações das mulheres egípcias, já que tal “docilidade” pode ser interpretada como forma de agência. Recupero mais um trecho de Mahmood para explicitar seu pensamento:

o que aparece, de um ponto de vista progressista, como um caso de passividade insultante e docilidade, pode ser efetivamente uma forma de agência [que] pode ser encontrada não só em atos de resistência às normas, mas também na forma em que as normas são incorporadas. (Mahmood, 2005).

Nesta direção, o incesto homossexual estaria representado de modo adocicado - sem conflitos, desprovido de sua potência transgressora, tipificado em relação “heterossexualizada” - o que, como vimos, despertou reações negativas e total não pronunciamento acerca do assunto por parte das críticas especializadas. O que busco aqui ressaltar é que esta docilidade e suavização podem ser entendidas também como agência, como tentativas de atingir um maior número de pessoas, como tentativa de não emoldurar o tema na chave da perversão, naturalizando-o, como tentativa de atrair maior número de pessoas ao cinema, como tentativa de experimentação, liberdade e devir artístico. No limite, ainda que mitigada, a representação do incesto homossexual no cinema brasileiro na década de 2000, produziu amplo debate sobre a temática, resgatando a investigação do tabu na sétima arte, chacoalhando verdades imutáveis e naturais dos espectadores, pondo em xeque as relações puramente fraternais entre parentes consanguíneos, desestabilizando crenças, valores e propondo reflexões. Não seria(m) esta(s) a(s) função(ões) do cinema?

## Epílogo

### Há humanidade no incesto?

*“é lastimável ter de dizer coisas tão rudimentares: o desejo não ameaça a sociedade por ser desejo de fazer sexo com a mãe, mas por ser revolucionário.” (Deleuze e Guattari, 1973:158)*

Como visto, a proibição do incesto é tabu universal, encontrado, ainda que em diferentes formas, nas mais diversas esferas sociais e contextos etnográficos já estudados. Por conseguinte, tal interdito seria espécie de chave que nos confere humanidade, o elo perdido entre as mais diversas civilizações, o que teríamos em comum, amalgamando-nos como seres humanos. A linha divisória da proibição estabelece dois lados distintos - aqueles que observam tal regra e aqueles que a transgridem. Sendo assim, cabe aqui uma pergunta: existe humanidade na relação incestuosa?

Carlos Fígari (2009) nos fala do quanto a relação incestuosa de tão abjeta não possui “um lugar no mundo”, sendo suas vivências “possibilidades do impossível”. Parece-me que o esforço realizado pelos dois cineastas, ainda que de forma inconsciente, foi de justamente galgar esta humanidade no seio de uma relação proibida. Nos filmes que foram pelo presente trabalho analisados, esta vivência é possível porque não apresenta conflitos. Obstáculos estes que poderiam reenquadrar a relação no campo da impossibilidade ou do fracasso, algo não desejado pelos autores. Santinho, seu pai, Tomás e Francisco materializam existências possíveis. Aluizio Abranches disse sobre seu filme “existe uma possibilidade dentro das impossibilidades”.

Tal ausência de conflito, entretanto, precisou ser negociada, “edulcorada”, para reutilizar os termos de Breder (2009), através de uma “cosmética” (Bentes, 2002) da prática. Meu corpus analítico possui dois filmes que tratam do tema da homossexualidade e suas vicissitudes *grotescas* - o tabu do incesto entre irmãos, o tabu

do incesto entre pai e filho. Os dois filmes mesmo ao tratarem de temas a priori transgressores e/ou abjetos, na verdade *amaciam* ou tornam palatáveis suas histórias com recapturas tradicionais. Ou seja, no primeiro filme, “A Festa da Menina Morta”, a relação incestuosa é ignorada porque se dá num contexto de forte devoção, onde a figura feminina outorga mobilidade ao personagem Santinho para que possa assumir o papel de “mãe” da casa e “esposa” de seu pai. Sem conflitos, dentro de uma trama ritual que dá conta dessas relações e personagens. No outro filme, “Do Começo ao Fim”, os dois irmãos também assumem uma representação tradicional do que é o papel social e sexual da vida social: um deles é o másculo, com todas as agências derivadas disto, enquanto o outro é o frágil e feminino, com todas as submissões e resguardos que o fazem ser localizados nesse espaço. Logo, essa relação é vista com naturalidade num Rio de Janeiro utópico e ficcional, uma vez os personagens assumem papéis tradicionais e reconhecidos pelo *senso comum*, do que significava ser macho e ser fêmea, do que significa ser homem e mulher; mesmo sendo duas pessoas designadas com o sexo biológico masculino. Assim, por mais que as fitas em análise tratem da dissidência incestuosa; na verdade, as películas naturalizam essas representações e relações ao mostrarem essas vidas e personagens dentro de tramas tradicionais, de jogos que capturam ou invisibilizam a homossexualidade em detrimento de outros conflitos e caracterizações: a religião e assunção do lugar materno em um filme, a beleza idealizada no outro.

A representação da experiência sem nome do incesto homossexual de tão irrepresentável, torna-se edulcorada de modo a ser inteligível. Estamos preparados para falar sobre o assunto? Para discutir de forma clara e amoral acerca de escolhas e liberdades individuais em ressonância com o mundo ocidental, plural e de respeito às diferenças? Quais as possibilidades para que tal dissidência deixe de sê-lo? O amor romântico? A reposição e o reordenamento das posições que pessoas ocupam na estrutura intrafamiliar? A desconstrução dos *nomes* e convenções sociais de parentesco?

À revelia de conclusões definitivas, o que tentei realizar nesta dissertação foi apontar caminhos analíticos existentes, agregar informações disponíveis sobre o campo e levantar questões que me pareceram interessante surgidas após ter assistidos aos dois filmes. Como imagino que seja a função de uma dissertação de mestrado, não ofereço ao leitor novas teorias e contribuições assertivas acerca do incesto homossexual, antes, realizo suposições, agrupo diferentes áreas do saber e discuto acima do pouco que já foi

escrito sobre a temática. Assim como diversos movimentos contestatórios garantiram direitos e espaço social às minorias marginalizadas, daqui a cinquenta ou cem anos haverá movimentos identitários e que lutam pelo fim do preconceito e discriminação<sup>34</sup> com relações afetivo-sexuais entre parentes consanguíneos? Só o tempo dirá. Por enquanto, o tabu do incesto ainda é a lei que carregamos conosco mais intrinsecamente, é aquilo que ainda não conseguimos, sequer tentamos, *relativizar* ou, para usar a palavra pós-estruturalista, *desconstruir*, sublimando qualquer possibilidade do desejo. Como apontam Deleuze e Guattari na epígrafe desta seção, e em linhas gerais afirmam em “O Anti-Édipo”, o desejo de se *querer aquilo que se quer* é revolucionário e capaz de derrubar os últimos bastiões de exploração, dominação e hierarquia socialmente definidos, alargando, ou redefinindo, nossos conceitos de humanidade. Chacoalhando e redefinindo o tabu constitutivo da cultura.

Neste sentido, “A Festa da Menina Morta” e “Do Começo ao Fim”, embora tenham sido criticados - por setores da crítica especializada e pelo pesquisador no decorrer do trabalho - por terem apaziguado até o limite os conflitos contingentes a uma relação entre parentes consanguíneos, realizam também grande *revolução* ao exibirem relações homoeróticas e incestuosas possíveis que, em seus termos e à sua própria maneira, realizam campos de possibilidades para tais afetos, ofertando condições materiais - os irmãos são “meio irmãos”, a mãe abandonou a família - e estilísticas - fotografia asséptica, fotografia onírica - para tanto. Santinho, o pai, Tomás e Francisco são máquinas produções desejantes e pulsantes que passam por cima das produções sociais, estas potencialmente sujeitas àquelas. Talvez devêssemos aprender mais com os filmes e não subestimar o poder e as representações das *ficções* em construir realidades e universos possíveis. Ou não. Fica a cargo do espectador. E de sua família.

---

<sup>34</sup> Atualmente, encontramos iniciativas como o Movimento Social Liberal que, baseado em cinco princípios da “Liberdade” - maioria, consciência, ausência de coerção, soberania individual, e reversibilidade - posiciona-se favorável à prática do incesto. Fonte: <http://www.liberal-social.org/sim-sim-e-sim-poligamia-bigamia-e-incesto> (Acessado em Agosto de 2015)

## Referências Bibliográficas

- ALTMANN, Eliska. O Brasil imaginado na América Latina: a crítica de Glauber Rocha e Walter Salles. Rio de Janeiro: Contra capa Livraria/FAPERJ, 2010.
- AMÂNCIO, Tunico. Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (19977 – 1981). Niterói: EdUff, 2011.
- AUGRAS, Monique. As fontes explícitas da obra antropológica de Freud. In: Psicologia e Cultura: alteridade e dominação no Brasil. Nau, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.
- BENEDICT, Ruth. O crisântemo e a espada. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. In Alceu, v. 8, n. 15, jul./dez., pp. 242-255, 2007.
- BERNARDET, Jean Claude. Brasil em tempo de cinema. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- BÍBLIA, Livro de Levítico. *Bíblia Sagrada*. São Paulo. Edições Paulinas, 1990. Capítulo 18, versículo 23.
- BRAH, Avtar. “Diferença, Diversidade, Diferenciação”. In: Cadernos Pagu, nº 26, Junho/2006, pg. 329376.
- BRAZ, Camilo Albuquerque de. Macho versus Macho: um olhar antropológico sobre práticas homoeróticas entre homens em São Paulo. In: Cadernos Pagu, n 28, Campinas. Janeiro-Junho de 2007.
- BREDER, Debora. Do mito ao... cinema: a incestuosa gemeidade (Um close sobre a figura dos gêmeos nas narrativas contemporâneas). Tese de Doutorado apresentada ao PPGA/UFF, Niterói, 2008.
- \_\_\_\_\_ Das utopias e revoluções: representações sobre o incesto em *Le souffle au coeur*, de Louis Malle. *Tempos Históricos*, v. 15, p. 114-137, 2011.
- \_\_\_\_\_ Louis Malle e a paixão do incesto: notas sobre *Le Souffle au coeur & Damage*. *Devires*, v. 5, p. 173183, 2008.
- BUTCHER, Pedro. A Dona da História: origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. Nova York, Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_ O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.

\_\_\_\_\_ O Parentesco é sempre tido como heterossexual? *Cadernos Pagu* (21) 2003: pp 219-260.

\_\_\_\_\_ Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_ *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004a, 273 p.

CAETANO, Daniel; VALENTE, Eduardo; MELO Luís Alberto Rocha; OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. “1995 – 2005: Histórico de uma década”. IN: CAETANO, Daniel (org.) *Cinema Brasileiro 1995-2005 – Ensaio sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CAIUBY NOVAES, Sylvia & MENEZES, Paulo (coords). *Imagem em foco nas ciências sociais. Projeto temático enviado à Fafesp em 1998*.

CANCLINI, Néstor García (1980): *A socialização da Arte – teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Editora Cultrix.

CESÁRIO, Lia Bahia. ”Majors e Globo Filmes: uma parceria de sucesso no cinema nacional”. IN: FABRIS, Mariarosaria; SOUZA, Gustavo; Ferraraz, Rogério. Et al (orgs.) *X Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. São Paulo: Socine, 2010.

CLASTRES, Pierre. “Vida e Morte de um Pederasta” in: *Crônica dos índios Guayaki: o que sabem os Aché, caçadores nômades do Paraguai*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DAS, Veena e POOLE, Deborah. *State and its Margins: Comparative ethnographies*. In: DAS, Veena e POOLE, Deborah. *Anthropology in the Margins of the State*. New Mexico: School of American Research Press, 2004.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo - Capitalismo e Esquizofrenia 1*. São Paulo: Editora 34, 2011.

DÍAZ BENÍTEZ, María Elvira. *Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_ e FÍGARI, Carlos (Org.). *Prazeres Dissidentes*. Rio de Janeiro, Garamond, 2009.

\_\_\_\_\_ Sexo com animais como prática extrema no pornô bizarro. In: *Cadernos Pagu*, Vol, 38, 2012.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FOUCAULT, Michel. A história da sexualidade I: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_ Da amizade como modo de vida. Entrevista de Michel Foucault a R. de Danet e J. Le Bitoux. *Jornal Gai Pied*, n 25, 25 de Abril de 1981, PP 3839.

\_\_\_\_\_ Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

\_\_\_\_\_ O Nascimento da Biopolítica. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREUD, Sigmund. Totem e Tabu.

GAGNON, John. Uma interpretação do desejo: ensaios sobre o estudo da sexualidade. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

GEERTZ, Clifford. “A arte como um sistema cultural.” In: \_\_\_\_\_ O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, Editora Vozes, 2004.

GREGORI, Maria Filomena. Prazeres perigosos: erotismo, gênero e limites da sexualidade. Tese de livre docência, Departamento de Antropologia, IFCH, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

\_\_\_\_\_. Relações de violência e erotismo. In: Cadernos PAGU (20), Cadernos PAGU (28), Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero PAGU/Unicamp, 2003.

GOFFMAN, Erving. Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

HALBERSTAM, Jack. In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives. New York: New York University Press, 2005.

HÉRITIER AUGÉ, F. “Incesto” in: Diccionario Akal de Etnología y Antropología. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

HÉRITIER, Françoise. Symbolique de l’inceste et de sa prohibition. In: IZARD, M.; SMITH, P. (org.). La fonction symbolique. Paris: Gallimard, 1979.

\_\_\_\_\_ Les deux soeurs et leur mère. Paris: Éditions Odile Jacob, 1994.

\_\_\_\_\_ Un problème toujours actuel: l’inceste et son universelle prohibition. In: Collegium Budapest. Institute for Advanced Study, Public lecture, n. 10, 1996.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Imagem violência: etnografia de um cinema provocador. São Paulo: terceiro Nome, 2002.

\_\_\_\_\_ Antropólogos vão ao cinema – observações sobre a constituição do filme como campo. *Revista Cadernos de Campo*. São Paulo, USP, 1998.

HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime. Prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2 ed., 2002.

JÚNIOR, José Duarte Barbosa. “Eu gosto de cu de homem”; homoafetividade e trajetória dos personagens Francisco e Thomás no filme *Do começo ao fim* (2009). *Bagoas*, v. 9, n. 12, p. 85- 99, 2015.

KAYSER, Wolfgang. O Grotesco. São Paulo, Perspectiva, 1986

KRAFT-EBING, Richard Von. *Psychopatia sexualis*. São Paulo, Martins Fonte. 2001.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an essay on abjection*. Nova York, Columbia University Press, 1982.

LAIDLAW, James. “For an anthropology of ethics and freedom. In: *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 8, n° 2, 2002.

LANDES, Ruth. *A Cidade das Mulheres*. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2002.

LEITE JR, Jorge. *A Pornografia Contemporânea e a Estética do Grotesco*. IN: *Revista (In) Visível*. Edição zero – Setembro de 2011.

\_\_\_\_\_ *Transitar para onde? Monstruosidade, (Des) Patologização, (In) Segurança Social e Identidades Transgêneras*. In: *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis. Maio-Agosto de 2012.

LIMA, Fátima. *Corpos, Gêneros, Sexualidades: Políticas de Subjetivação*. 2 ed – Ver atual. Porto Alegre. Rede Unida, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. “Cinema e Sexualidade”. IN: *Educação & Realidade*. Porto Alegre, Vol. 33, n 01, jan – jun, 2008.

MAHMOOD, Saba. *Politics of Piety. The Islamic revival and the feminist subject*. Princeton, Princeton University, 2005.

\_\_\_\_\_. “Teoria Feminista, Agência e Sujeito Liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito”. In: *Etnográfica*, Vol. 10, n°1, 2006, pg. 121-158.

MEAD, Margareth & MÈTRAUX, Rhoda (orgs.). *The Study of Cultures at a Distance*. Chicago, The University Chicago Press, 1953.

MISKOLCI, Richard & SIMÕES, Júlio Assis. 2007. “Apresentação: Sexualidades Disparatadas”. In *Dossiê Sexualidades Disparatadas*. *Cadernos Pagu*. N. 28. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu UNICAMP.

MORENO, Antônio. *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, EdUff, 2002.

MORIN, Edgar. “A alma do cinema”. In XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 1991.

- \_\_\_\_\_ Cahiers internationaux de Sociologie. Nouvelle Serie, Vol. 17, Paris: Presses Universitaires de France, 1954.
- NEEDHAM, R. "Remarks on the Analysis of Kinship and Marriage" in R. Needham (ed.), *Rethinking Kinship and Marriage*. London: Tavistock, 1971.
- NUSSBAUM, Martha. *El ocultamiento de lo humano. Repugnancia, verguenza y ley*. Buenos Aires: Katz, 2006.
- OLIVEIRA, Andrey Pereira de. Victor Hugo e o Manifesto do Drama Romântico. In: *Revista Espaço Acadêmico*. N 46. Março de 2005.
- OLIVEIRA, Marcos de Jesus. *Confissões da Carne: Uma experiência clínica de atendimento psicoterapêutico a transexuais*. Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília / UNB, 2013.
- PELÚCIO, Larissa. *Abjeção e Desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids*. São Paulo. Annablume. Fafesp, 2009.
- PERLONGHER, Nestor. 1987. *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense.
- PIAULT, Marc Henri. "A antropologia e a 'passagem à imagem'". *Cadernos de Antropologia e Imagem 1 – Antropologia e Cinema: primeiros contatos*. Rio de Janeiro, 1993.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto Contrasexual*. Anagrama: Barcelona, 2011.
- \_\_\_\_\_ *Multidões queer: notas para uma política dos "anormais"*. *Revista de Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 19, n. 01, abril 2011.
- \_\_\_\_\_ *Testo Yonqui*. Madri. *España*, 2008.
- PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 10, n. 1, Jan., 2002.
- RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: Notas sobre a "Economia Política" do Sexo*. Recife: SOS Corpo, 1993.
- RUBIN, Gayle. "Thinking Sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality". In: NARDI, P. M.; SCHNEIDER, B. E. (Ed.). *Social perspectives in lesbian and gay studies: a reader*. New York: Routledge, 1998.
- ROCHA, Glauber. "A Estética da Fome". In *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n. 3, pp.165, 1965.
- RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo*. 2 ed. Achiamé: Rio de Janeiro, 1980.
- ROSENFELD, Anatol. *A visão grotesca*. In: *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SANTOS, Guilherme Marcondes dos. Arte, crítica e curadoria: diálogos sobre autoridade e legitimidade. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia PPGSA, Rio de Janeiro, 2014.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. “Estereótipos, realismo e representação racial”. *Imagens*. Campinas, n 05, ago – dez, 1995.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro, Maud, 2002.

SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. Tradução de FIGUEIREDO, R. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As Estruturas Elementares do Parentesco*. Petrópolis: Vozes, 2003.

\_\_\_\_\_ *De perto e de longe*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

VIANNA, Adriana e FARIAS, Juliana. A guerra das mães: dor e política em situações de violência. *Cadernos Pagu* n.37, pp. 79-116, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

\_\_\_\_\_ *Filiação intensiva e aliança demoníaca*. *Novos Estudos*, v. 77, Março, 2007.

\_\_\_\_\_ ARAÚJO, R.B de. “Romeu e Julieta e a Origem do Estado” In: VELHO, G. (org.) *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977

WEAKLAND, John H. “Na Analyses of Seven Cantonese Films”. In MEAD, Margareth & MÈTRAUX, Rhoda (orgs.). *The Study of Culture at a Distance*. Chicago, The University Chicago Press, 1953.

Créditos das Fotografias: Site Uol Cinema

## Anexo

### Críticas Cinematográficas - Textos Integrais

#### Na perdição das escolhas estilísticas

A Festa da Menina Morta parece trazer uma vontade bastante pessoal de Matheus Nachtergaele em levar para o cinema algo que lhe é de caríssimo interesse. Ele fala sempre sobre a importância daquela cultura ribeirinha do rio Amazonas, tão desconhecida para nós. Mas, finda a projeção, surgem perguntas. O que Matheus queria precisamente falar: de um modo de vida ou do misticismo? E como ele se posiciona sobre a dinâmica desse grupo social que é reproduzido, em princípio, de uma matriz real? São perguntas sem respostas afiadas, lançadas ao vento, que têm seu retorno garantido para colocarem em xeque certos procedimentos adotados pelo diretor, que acabam por culminar sobre um dilema terrível ao filme: onde se coloca o ponto-de-vista do narrador-cineasta.

Nachtergaele parte de um evento real para assim compor os traços ficcionais que se voltam ao ponto de partida: uma procissão-festa que celebra o milagre brotado da morte de uma menina, num verdadeiro culto-relicário de suas roupinhas rasgadas entre músicas, comilanças e bebedeiras festeiras, que o ator conheceu quando atuava em O Auto da Compadecida (o que deixa claro, mais uma vez, as intenções nobres de alguém que cruzou semestres com projeto firme na cabeça). Na verdade, o filme parte desse extrato real para sobrevoar em círculos o personagem de Santinho (Daniel de Oliveira), que ganhou o status que seu nome indica há 20 anos, quando recebeu de um cão os trapos da menina no mesmo instante em que sua mãe se suicidava. Virou milagreiro, mas o que o filme nos mostra é que aqui está um violento sujeito, vulcanizado a explosões de humor, pequenas violências domésticas (como tabefes no cocuruto das empregadas). É um líder sob crise titã, carregando o peso da coroa e arruinado nos seus ânimos.

O filme, parece, é sobre ele – portanto, está fiel à performance do seu ator, à cena. Mas o avião dirigido por Nachtergaele voa fazendo rodopios, passeando inicialmente pelo pequeno painel humano dando impressão de cunhar um registro documental e sociológico daquela comunidade quando, na verdade, está se encaminhando para os conflitos pessoais. Alude-se por uma idéia de decadência naquele sistema, mas o filme

ensaia tal discussão que acaba por não sair do chão. O plano de vôo parece mais desenhado quando vemos a relação incestuosa do pai com Santinho, ou quando o filme fica ao seu lado, sem ninguém perto. Ele é o norte, ainda que este norte seja movediço; ainda que haja vez e outra uma aparição de rostos comuns. Uma mescla estranha de recriação com ação, de supernatural com natural, de overacting com naturalismo.

Daí que a atenção dada ao protagonista recruta os planos-sequência a observar o seu ator – que, de fato, está numa composição magnífica, algo histérico e afetuoso, feminino e transmutado à la Norman Bates travestido de mãe. Se a ausência de corte se justifica pela performance (o que não necessariamente determine um prazer na experiência de se assistir a esse potente teatro de atuação), o mesmo não ocorre quando a câmera sai dos espaços ou se mantém em continuidade sobre uma determinada ação. Porque o sequencialismo não cria um efeito direto ao que se está sendo falado. Se, por exemplo, pode ser para mostrar a dormência daquele grupo, a figura de Santinho e todo o desfecho desmentem isso. Porque, se não é o tempo decorrido e nem a morte de um costume que estão em jogo, mas sim o dilema de um homem, por que adotar a extensão do tempo? Se for pela dor de Santinho, então está certo que não é uma experiência agradável. Nessa fidelidade da câmera a Santinho, abre-se uma incerteza sobre o quanto o filme está ao lado deste déspota. Parece irrelevante, mas essa é uma questão crucial sobre o caráter de *A Festa da Menina Morta*. Qual o tom que o filme adota para nos mostrar essa comunidade cegada em seu misticismo, que crê santo milagreiro o mais ignóbil e arrogante dos moradores dali?

O filme ensaia uma ruptura que não acontece ao final. Pelo contrário: faz de uma extrema força a profecia de Santinho sobre a dor reger os novos tempos. O filme mantém a humanidade do seu santo para, ao final, ressacralizá-lo. Não adianta, portanto, repetir o plano dele e de seu pai pelados na cama, dormindo. A imagem anterior prospecta melhor nos nossos sentidos, porque após o narcoléptico desenvolvimento dramático, são dramaticamente fortes os gritos que Santinho dá para sua multidão, quase como num renascimento que desatola a pasmaceira abjeta de seu protagonista, numa cena que faz apagar da lembrança o punhado de humilhações e ignorâncias junto aos personagens secundários. E é aqui, também, que o caráter “documental” casa-se muito bem com o ficcional, alternando planos gerais com os colados ao rosto de Daniel de Oliveira. Após uma série de conflitos e disfunções dentro daquele espaço social representado pelo pequeno punhado de personagens, a festa da menina santa se faz

libertadora, despressuriza as tensões. Voltamos ao plano final dos pelados: Santinho, como seu pai ali, dorme o sono dos justos.

Essa estrutura desquadrinhada do filme entre dar cabo de um “real” e também criar carne para revesti-lo foi montada com peças de um outro cinema, o de Cláudio Assis. Isso é justificado, em dados, pelo convite a dois colaboradores de Assis: pela direção de fotografia por Lula Carvalho (câmera dos filmes de Cláudio Assis, fotografados pelo seu pai, Walter) e pela co-escritura do roteiro por Hilton Lacerda. A dupla cede seu material (em geral, extraordinário, diga-se) para que o contratante faça uso dele. Matheus, decerto, perdeu-se na utilização dos ingredientes. Assim, sabe-se que os dois longas de Cláudio Assis são marcadamente diferentes quanto à construção das cenas, do tempo dos planos e do posicionamento que o diretor faz diante do mundo – em *Amarelo Manga*, trabalha-se no dinamismo entre os planos (de duração mais curta) e uma pulsão de vida vulcânica; em *Baixio das Bestas*, opta-se pelos planos mais longos, por uma bidimensionalidade que estanca os deslocamentos dos atores nos espaços, que os coloca num estado mortem.

Assim, incorporando uma mesma “marca” nas imagens e, também, na própria dramaturgia, Nachtergaele opta por planos colados aos rostos dos personagens, a uma certa animalização gestual-existencial de boa parte do elenco, impondo um “estado orgânico” para compor esses personagens. A relação entre os seres, extremamente venal, vem dos dois longas de Assis, também. O plano alongado que traduzia morte em *O Baixo das Bestas* talvez tenha parecido melhor opção para o diretor deste *A Festa da Menina Morta*, o que se justificaria sob alguns aspectos tratados pelo filme, se essa duração larga não estivesse junto a uma carga visual e dramática extremamente carregada, ou seja, num barroquismo que cansa os olhos e torna o tempo da cena algo próximo do insuportável, por vezes. A intenção de Matheus não parece ter sido essa.

Por isso é mais estranha ainda a escolha do diretor em animalizar seus seres em certas passagens. É uma gramática que tem muito a ver com Cláudio Assis, mas que não respeita o material humano que ele constrói para a tela (ainda que não deixe de ser notável, sobretudo ao não desabilitar certas potências individuais de seus personagens, que rebelam-se e buscam mudanças selvagens). Nachtergaele, mesmo com ferramentas de primeira, parece utilizá-las como um aprendiz. Um destemido aprendiz, não haja dúvida, aplicado já desde sua primeira direção cinematográfica. Mas vale seguir a lição da mesma escola da qual Matheus recorreu: o melhor do cinema de Cláudio Assis, apoiado aos talentos de Hilton Lacerda, Walter Carvalho e seu filho Lula, é a força com

a qual ele se coloca no mundo, com a qual ele deixa claro em que lado está e onde o seu filme se coloca junto ao discurso. Matheus Nachtergaele, talvez pela timidez iniciante e certa candura de olhar sobre as coisas de um mundo chamado Brasil, acabou penumbrando o local onde seu discurso fílmico se coloca. Resta, contudo, pela expressividade do projeto escolhido para ser seu *début*, a imagem de um criador dando passos para se instalar como diretor.

Por Paulo Santos Lima

Outubro de 2008

Fonte: <http://www.revistacinetica.com.br/festadameninamorta.htm>

### **Cinema da Crueldade**

Diz Antonin Artaud (1896-1948), pensador teatral com quem o dire-a-tor Matheus Nachtergaele comunga, que “louco é o homem capaz de enunciar verdades intoleráveis”. Sob essa lógica, a saga *De Santinho* (Daniel de Oliveira) – profeta amazônico com o dom de congregar fiéis, incrédulos, bêbados e toda a sorte de corações em privação afetiva para adorar o vestido em trapos de uma mocinha defunta – rendeu um filme louco. Sua loucura está expressa no credo de seu santo: “Quem tem medo da dor, tem medo do dia e da noite”. É um cinema cruel. Cinema meio “Aguirre”, de Werner Herzog, meio “Vereda da salvação”, peça de Jorge Andrade que Anselmo Duarte filmou.

Nachtergaele desceu às tripas do Amazonas para expor, sem pena, nosso vício de mascarar perdas com fé. Com planos contemplativos, que flagram a falta de perspectiva de um povo do qual o Brasil não é íntimo, ele faz de Daniel um bárbaro (na visceralidade e no talento) retrato de uma sociedade suicidada no pior dos lutos: a solidão.

Por Rodrigo Fonseca

Fonte: Jornal O Globo em 12/06/2009

O Bonequinho aplaude de pé

\*\*\*

## Desejo estéril

Em um diálogo em *Do Começo Ao Fim*, a personagem de Julia Lemmertz explica a seu filho mais velho sobre os dois lados que existem em tudo na vida. O garoto rebate com uma pergunta: “Se a gente pode escolher olhar pro lado bom, por que olha pro outro?”. *Do Começo Ao Fim* pode ser visto como uma versão dourada de um incesto gay – algo que o filme, a rigor, também é. Mas com essa frase, Aluizio Abranches assume aberta e honestamente sua postura diante da natural espinhosidade de seu tema: o diretor escolherá, sempre, olhar para o lado bom.

Existe, porém, um elemento complicador nessa decisão, pois *Do Começo Ao Fim* se constrói em primeira pessoa, e desde o primeiro plano temos nosso olhar orientado pela narração em voice over do filho mais novo. A romantização daquela situação é, portanto, uma aderência do filme ao olhar de um personagem. A fotografia – da predominância da luz difusa a um pôr do sol fabricado por refletores – cria uma tênue capa onírica que parece envolver o filme. Se não temos um belo pôr do sol na vida, o cinema pode ir lá e fingir que ele existe. Como *Do Começo Ao Fim* é uma fábula em wishful thinking, é natural que não exista crise e que o incesto nunca se desenvolva como uma questão desestabilizante, pois isso reflete um desejo da personagem. Desejo de se entregar ao irmão em cinemascope, com toda a estabilidade flutuante forjada pela steadycam, a benção dos pais e das contingências.

As fragilidades de *Do Começo Ao Fim* não são, portanto, do terreno da verossimilhança ou do choque temático. Muito pelo contrário, a maneira como Aluizio Abranches esvazia seu filme de qualquer gravidade é provavelmente o que ele tem de mais interessante. Embora o diretor nunca tensione a esfera onde se dá a encenação (basta pensar em como David Lynch trabalha os limites entre o sonho e a realidade), a delimitação do ponto de vista é uma salvaguarda para os momentos em que o devaneio se transforma em desvario. O problema é que, ao retirar a gravidade, Abranches acaba por eliminar, com ela, a solidez de seu filme. Pois *Do Começo Ao Fim* não adere com rigor ao ponto de vista da personagem, e parece adotar essa estratégia apenas quando ela resolve mais facilmente os entrincamentos da dramaturgia. Amarrado à conveniência, o voice over aliena o personagem e o filme do mundo, e de si mesmo.

Afinal, se essa suposta aderência tem a crueldade de empurrar toda a tipificação do filme para um personagem (na Argentina, por exemplo, só toca tango), a cafonice só é aceitável por esse mesmo motivo. Mas, a partir do momento em que esse ponto de vista não é aderido com alguma consistência, sua volatilidade expõe a construção do filme

como pura canastrice de encenação. Quando ouvimos a personagem de Fábio Assunção falar sobre a saída de Collor do governo, não temos isso como uma memória de infância do narrador (que não está incluído ou presencia a cena, e só pode aparecer por meio de uma trapaça estrutural), mas sim como maneira didática de situar o filme em uma determinada época. E o didatismo independe do realismo; mesmo no sonho, é sempre redutor. A um close enigmaticamente incômodo de Julia Lemmertz, logo se sucederá um contraplano dos filhos, agarradinhos no sofá, que destruirá qualquer possibilidade de enigma. À natural ambiguidade da relação dos dois irmãos, a tipificação do mais jovem como um recém-nascido falante e do mais velho como um pequeno adulto elimina a chance de qualquer vida. Não há vida; há personagens mal construídos.

Por conta desse tipo de armação, *Do Começo Ao Fim* não se sustenta nem como narrativa realista, nem como fuga onírica. O que temos é uma simplificação extrema de toda a encenação – dos atores ao posicionamento de câmera – que simplesmente não é capaz de dar conta de universo algum. O que sobra são pequenos teasers de um amor predestinado, onde o sexo só pode acontecer nos limites conservados por um fade out, e a relação entre os corpos é sempre fria, flácida e distante. A frieza, a flacidez e a distância, porém, nunca são pensadas conscientemente pelo filme; existem apenas como fragilidades, como buracos em um desejo que não se percebe esburacado, afísico e inventado.

Por Fábio Andrade

Dezembro de 2009

Fonte: <http://www.revistacinetica.com.br/docomecoaoafim.htm>

### **Lâmina que não corta**

O diretor Aloizio Abranches chamou atenção pela ousadia formal e pelas cenas de sexo do seu promissor longa de estréia “Um copo de cólera” (2009). Daí a expectativa de que “Do Começo ao Fim”, sobre uma relação incestuosa entre dois meio irmãos (Rafael Cardoso e João Gabriel Vasconcelos), fosse nitroglicerina pura. Ledo engano. O que se vê é um filme surpreendentemente careta e asséptico, que parece meticulosamente elaborado para satisfazer ao voyeurismo do público gay, sem incomodar os héteros conservadores. Para se ter uma ideia, uma cena de sexo no banheiro lembra a estética de um anúncio de lâmina de barbear.

O que o filme tem de bom, além da participação de Julia Lemmertz, é a forma como dribla bem os clichês. O romance entre os irmãos não desperta a intolerância dos familiares e os dois desfilam como um casal gay sem experimentar qualquer preconceito social. O problema é que o roteiro meramente expositivo, sem oferecer qualquer conflito como contraponto, acaba deixando ao final uma inevitável sensação de decepção.

Por Marcelo Janot

Fonte: O Globo 27/11/2009

O Bonequinho permanece sentado encarando a tela.