

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

WILIAM DOMINGOS CARDOSO

**INTIMIDADES E CORPOS ABJETOS**  
o gênero performativo e as imagens subversivas do hustler como personagem  
fílmico

NITERÓI

2013

WILIAM DOMINGOS CARDOSO

**INTIMIDADES E CORPOS ABJETOS**

o gênero performativo e as imagens subversivas do hustler como personagem  
fílmico

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Graduação em  
Cinema e Audiovisual da Universidade  
Federal Fluminense – UFF - como parte  
dos requisitos necessários para a  
obtenção do título de Bacharel.

Orientador: Maurício de Bragança

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Fernando Morais  
UFF

Prof<sup>a</sup>. Dra. Mariana Baltar  
UFF

NITERÓI

2013



## Resumo

Essa monografia pretende propor reflexões teóricas e análises filmicas que permitem entender o personagem do *hustler* – traduzido tradicionalmente como prostituto – como um corpo abjeto e subversivo sob a perspectiva de uma resistência *queer*. Os filmes escolhidos apresentam imagens de intimidade dos hustlers, apesar de se distinguirem em estilos de representação, estéticas, performances e discursos sobre a sexualidade e os papéis de gênero. Logo, fugindo das espetacularidades ou operando de maneira política sobre elas, a banalidade do cotidiano e da vida pública é refletida nas vivências do privado. Nesse cenário, serão discutidos os efeitos do obsceno em busca de visualidades que vão colocar em xeque as construções dicotômicas de gênero através de identificações afetivas e performances vinculadas a uma noção de autenticidade das experiências dos hustlers.

**Palavras-chave:** corpo abjeto; performances; intimidade.

<b>Introdução.....</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo 1 – O hustler e as insígnias marginais.....</b>	<b>11</b>
1.1 - Territorialidades e derivas.....	23
<b>Capítulo 2 - Corpos abjetos: rituais, performances e a multiplicidade dos papéis desejanter .....</b>	<b>31</b>
<b>Capítulo 3 - A problemática dos rótulos: <i>Queer Cinema, New Queer Cinema</i> e identidade queer.....</b>	<b>51</b>
3.1 - Vidas autênticas: sintomas de uma poética do cotidiano em narrativas de intimidade.....	60
<b>Considerações finais.....</b>	<b>73</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>76</b>

## Introdução

Primeiramente, o objeto de estudo desse trabalho de conclusão de curso não é antigo para mim. Ele surgiu em um espaço de tempo muito curto e, desde então, não consegui me desvincular daquele iminente fascínio que carregava tantas possibilidades e provocações. Comumente surgem outras ideias a serem pensadas enquanto pesquisamos e olhamos para outras coisas. As disciplinas não se fecham em si mesmas, as interpretações e verdades são construídas nas rachaduras de um mosaico de ações, discursos, práticas, presenças, ausências. A minha breve e, talvez, precoce relação com o campo acadêmico se dá numa lógica de janelas simultâneas que muitas vezes revelam abismos necessários, nos quais não encontro soluções para as minhas inquietações, mas não deixo de esquecê-las durante essa sensação de perda da territorialidade das imagens e dos afetos. Quando penso em imagens falo diretamente da possibilidade dessa perda de referenciais e do abismo enquanto caos e profundidade, queda e impacto. Acredito que essa perda, a ausência e o impacto são como conflitos pessoais que interagem e criam uma nova e estranha territorialidade, onde residem minhas múltiplas identificações ou os resquícios que sobraram destas. Somente nesse espaço posso enxergar as imagens que gostaria de criar, sobre as quais também sinto vontade de pensar.

Nesse sentido, é possível entender a miscelânea de ideias e imagens que me levaram ao objeto principal que será analisado aqui. A princípio, parti de sensações e impactos causados por filmes como *Keep The Lights On* (2012), de Ira Sachs, *Weekend* (2011), de Andrew Haigh, os curtas documentários de Travis Mathews, como *In Their Room* (2009) e *In Their Room: Berlin* (2011), e também seu curta pornográfico *I Want Your Love* (2010), este último classificado como uma espécie de *mumblecore*<sup>1</sup> *porn* pelos críticos norte-americanos.

---

<sup>1</sup> Sobre o *mumblecore*, pode-se dizer rapidamente que se trata de um movimento que não quer rótulo a princípio e se deu por uma série de obras com particularidades de produção, orçamentos mínimos, câmeras amadoras, narrativas de uma geração MySpace em que as tecnologias digitais são elementos diegéticos e produtores de linguagem: a do cotidiano e da intimidade. Filmes de coletivos, frequentes em festivais de cinema independente, com não atores a fim de naturalizar as experiências e os diálogos (algo muito influenciado pelo Youtube), sobre o cotidiano e suas banalidades e atingindo quase sempre efeitos de constrangimento. Em linhas gerais, o *mumblecore* é uma espécie de subgênero do cinema independente americano e o termo começou a ser utilizado pela crítica a partir do filme *Funny Ha Ha* (2002), de Andrew Bujalski. Alguns filmes que serão analisados nessa monografia carregam muitas semelhanças estéticas e técnicas com esse movimento, mas não somente, pois também estão em jogo influências advindas do cinema digital, o *Dogma 95*, o *D.I.Y.* (Do It Yourself) etc.

O que mais me interessou nesses filmes foi a busca pela criação de imagens de intimidade e um sentido poético do cotidiano, na qual são experimentados tempos e espaços narrativos pouco convencionais. Desde *Shortbus* (2006), de John Cameron Mitchell, não havia mais me deparado com personagens tão humanos e desvinculados de discursos identitários em filmes que estivessem dispostos a propor e “redefinir práticas políticas marcadas pelo cotidiano, uma ética de um sujeito plural e uma estética da existência” (LOPES, 2002, p. 38). Nessas experiências cinematográficas percebo que as imagens provocam afetos de ordem subjetiva e ordinária, em vez de representar modelos fixos de papéis de gênero para serem facilmente identificados e, em seguida, deslegitimados em realidades subalternas ou postos à parte do sentido de normalidade de uma realidade social heteronormativa. As imagens de intimidade possuem um forte efeito de naturalização do cotidiano causando a desnaturalização da ordem heterossexual hegemônica. Logo percebi que estava diante de um cinema inédito para mim, mas próximo de imagens que sempre idealizei pela ausência das mesmas nas minhas experiências compartilhadas dentro dos espaços da escola, da família e das instituições sociais em geral.

Em busca de outros exemplares, o ineditismo que me ocorreu não pareceu tão inacreditável pela dificuldade de acesso a essas imagens. A maior parte dos filmes que consegui encontrar disponível para download na internet não chegou aos cinemas brasileiros ou mesmo em salas de exibição de festivais LGBT. Cópias em DVD, em sua maioria, também não foram distribuídas no Brasil. Seja pela dificuldade de acesso ou por outras razões, cheguei a um grupo de filmes com similaridades e diferenças.

A constatação mais importante foi a persistência de um “mesmo” personagem na maioria desses objetos: o hustler. “Hustler” é uma expressão em inglês utilizada para designar homens que trabalham com prostituição. Na maior parte dos filmes que utilizarei como objeto<sup>2</sup> essa expressão se refere aos hustlers que não se identificam como heterossexuais, mas também estarão presentes os sujeitos que clamam por esse papel de gênero e também os que não conseguem se enquadrar em nenhuma categoria normativa. Nesse trânsito de territorialidades, as masculinidades serão pensadas fora de uma suposta ordem hegemônica, fixa e heterossexual.

---

<sup>2</sup> A pesquisa irá trabalhar com as *hustler narratives*, que são filmes onde o prostituto é o protagonista da história. Como não há objeto referente à cinematografia brasileira, possíveis traduções do termo hustler serão recorrentes, mas não obrigatória. O termo também não será utilizado em itálico, como indicam as regras de formatação de palavras estrangeiras, pois este será utilizado ao longo de todo o texto inúmeras vezes. O mesmo serve para a palavra “queer”.

É interessante pensar as dimensões políticas que o personagem do hustler estabelece por ocupar a centralidade dessas narrativas, uma vez que como indivíduos sociais estes somente ocuparam uma parte de centralidade dentro da lógica estigmatizada dos homossexuais culposos pelo surgimento e surto da AIDS, ou seja, portadores do vírus pelo modo de vida obscuro e anormal que supostamente levavam. Dentro da onda de homofobia, os hustlers possivelmente eram um dos alvos centrais e, evidentemente, por uma parcela desses profissionais desempenharem seus serviços nas ruas das cidades, a visibilidade desses indivíduos foi trazida à tona direto dos escombros da abjeção, esta reestabelecida e intensificada pela política assimilacionista dos anos 1980, responsável por higienizar as visualidades e práticas sexuais desviantes da heteronormatividade. Dentro desse contexto, Jennifer Doyle cita em “Queer Wallpaper” as palavras vigorosas de Lauren Berlant e Michael Warner, ambos de um movimento intelectual formado em resposta à crise da AIDS, em que escrevem

o ativismo em torno da AIDS forçou a tradução do universo queer para um cenário nacional. A AIDS fez com que aqueles de nós que confrontávamos percebessemos o quão mortal seria esse discurso; nos fez perceber a incapacidade, tanto publicamente quanto pessoalmente, de falar sobre tanta coisa importante, sobre raiva, sobre luto e desejo... A AIDS também mostrou que a retórica da opinião limita a circulação do conhecimento, legitimando a administração tecnocrática da vida das pessoas. Finalmente, de uma forma que afeta diretamente os críticos de discurso conservador, a AIDS nos ensinou que precisamos ser desconcertantemente explícitos sobre assuntos como dinheiro e práticas sexuais, enquanto eufemismos e indiretas produzem dano e segregação.<sup>3</sup>

De certa maneira, isso expressa parte das circunstâncias que alavancaram a teoria queer<sup>4</sup> dentro dos discursos e práticas de resistência das comunidades não-heteronormativas. A homossexualidade masculina era discutida em torno da problematização da questão das emergentes políticas de identidade, num momento de “grande inquietação quanto à

---

<sup>3</sup> “AIDS activism forced the issue of translating queerness into the national scene. AIDS made those of us who confronted it realize the deadly stakes of discourse; it made us realize the public and private unvoiceability of so much that mattered, about anger, mourning, and desire... AIDS also showed that rhetorics of expertise limit the circulation of knowledge, ultimately authorizing the technocratic administration of people’s lives. Finally, in a way that directly affects critics of polite letters, AIDS taught us the need to be disconcertingly explicit about things such as money and sexual practices, for as long as euphemism and indirection produce harm and privilege” (1995, p. 345 *Apud* DOYLE, 2006, p. 346).

<sup>4</sup> Sobre a teoria queer é importante localizar que a mesma surge de “uma aliança (às vezes incômoda) de teorias feministas, pós-estruturalistas e psicanalíticas que fecundavam e orientavam a investigação que já vinha se fazendo sobre a categoria do sujeito. A expressão ‘queer’ constitui uma apropriação radical de um termo que tinha sido usado anteriormente para ofender e insultar, e seu radicalismo reside, pelo menos em parte, na sua resistência à definição – por assim dizer – fácil.” (SALIH, 2012, p. 19)

possibilidade de essencialização (ou “reificação”, para usar uma expressão mais comum à época) da oposição hetero/homossexualidade e da conseqüente instituição de novas formas de rotulação, estigmatização e marginalização” (SIMÕES, 2008, p. 537).

Uma das perspectivas da Teoria Queer, em linhas gerais, é desnaturalizar as categorias de gênero e sexualidade enquanto produtos de processos normalizadores, apostando na “multiplicação das diferenças que podem subverter os discursos totalizantes, hegemônicos e autoritários” (MISKOLCI, 2009, p. 175).<sup>5</sup> Nesse sentido, a expressividade queer rompe com o essencialismo da identidade gay fixa e homogênea, com o discurso de minorias sexuais e naturalização e originalidade da categoria de gênero. A política queer opera através da performance dos corpos múltiplos, de subjetividades dissonantes e descontínuas, de estéticas que desconstroem o tolerável e a imagem positiva dos indivíduos queer em troca da proliferação estética do obscuro, do desejo e das práticas sexuais entre corpos abjetos. O hustler como foco de atenção traz consigo a desconstrução dos binarismos de uma lógica racionalista moderna pondo em xeque a legitimidade do poder imposto sobre os corpos e sexualidades através da construção rígida das noções de gênero e natureza, atravessados pelo discurso psicanalítico, médico e religioso.

Os objetivos da pesquisa trabalham na ordem de comprovar o caráter transgressor e performativo dos corpos inseridos na desterritorialização da heteronormatividade e da identidade gay, e também dos arquétipos de normalidade e anormalidade. Os conceitos de gênero performativo e também as encenações performativas – no campo da ficção – estarão vinculados à argumentação ao longo das análises fílmicas e possuem um papel importante nesse trabalho, responsável por possibilitar um campo de visão crítico e amplo sobre o personagem do hustler onde estarão possibilitadas diversas reflexões.

A argumentação terá como finalidade também defender as “experiências do cotidiano como novas formas de se pensar e construir as práticas da visualidade buscando novos paradigmas do corpo e dos sujeitos” (BARRETO, 2011, p. 118). É importante assinalar que o hustler enquanto protagonista gera uma reconfiguração do lugar de fala marginalizado e, nos espaços de intimidade, esse personagem é visto na esfera do privado. Assim, o terceiro e último capítulo teórico vai se concentrar em ideias que apreendem a matriz do afeto do imaginário queer sob a perspectiva de uma poética do cotidiano onde se constroem homoafetividades em torno do personagem do hustler e de seus clientes e/ou amantes.

---

<sup>5</sup> MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma estética da normalização. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, número 21, jan/jun. 2009. P. 150-182.

Ainda no terceiro capítulo, a problemática da categorização dos filmes em certas perspectivas cinematográficas que configurariam os chamados *Queer Cinema* e *New Queer Cinema* é levantada na intenção de dispersar as premissas, estéticas e discursos que parecem estar sujeitas nessa política restrita de pensar os corpos filmicos. Logo, opta-se aqui por um distanciamento dessas categorias, mas não dos fatores que as vigoram, ou seja, a atenção por sentidos discursivos vinculados à perspectiva queer estará sempre presente nas análises filmicas.

Essas análises se dão a partir dos seguintes filmes: *The Living End* (1992), de Gregg Araki; *Not Angels but Angels* (1994) e *Telo bez duse (Body Whithout Soul, 1996)*, ambos dirigidos por Wiktor Grodecki; *Hustler White* (1996), de Bruce LaBruce; *Skin and Bone* (1996), de Everett Lewis; *Apo tin akri tis polis (From The Edge Of the City, 1998)*, de Constantine Giannaris; *Vagón Fumador* (2001), de Verónica Chen; *Garçon Stupide* (2004), de Lionel Baier; *Greek Pete* (2009), de Andrew Haigh; *Strapped* (2010), de Joseph Graham e *Notre Paradis* (2011), de Gaël Morel.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Inicialmente, essa pesquisa pretendia analisar alguns outros filmes também, mas no decorrer do tempo eles acabaram sendo evitados. Para fins de conhecimento, esses filmes eram: *My Own Private Idaho* (1991), de Gus Van Sant, *Hatachi No Binetsu (A Touch of Fever, 1993)*, de Ryosuke Hashiguchi; *Mysterious Skin* (2004), de Gregg Araki; *Boy Culture* (2006), de Q. Allan Brocka.

O negócio do michê desenvolve-se num território ambíguo, nas margens do corpo social, a cavalo entre o desejo e a morte, entre a disrupção passional e a submissão ao sistema de regras e preços do mercado. (PERLONGHER, 2008, p. 253)

É certo afirmar a impossibilidade do afastamento do imaginário homossexual das relações que permeiam as vivências do hustler, desde que a assertiva não desvincule esse personagem também das margens da heterossexualidade e das masculinidades performativas. Como citado acima, o hustler - ou michê<sup>7</sup> - pertence a um território ambíguo em que ora são reafirmadas, ora desconstruídas as oposições binárias e a lógica dicotômica da heteronormatividade. Uma vez que esses indivíduos estabelecem o contato sexual com outros indivíduos do mesmo sexo, a prática resultante perturba a dinâmica da heterossexualidade, mas não nega ou se opõe diretamente à heteronormatividade. O sexo homossexual estabelecido entre o cliente e o hustler vem carregado de relações de poder próprias da heteronormatividade, o que é evidente em alguns filmes que serão analisados aqui. Independentemente do gênero performativo de cada personagem, a heteronormatividade poderá ocupar um modelo de legitimidade social - ideal e normal - a ser alcançado. Essa normalização, porém, não é geral e alguns hustlers carregam ideais da política do abjeto em seus corpos subjetivados seja da maneira mais radical do querer abdicar-se das normas e modelos hegemônicos, ou na afirmação da diferença imbricada de resquícios heteronormativos.

Em *Body Without Soul* (1996), de Wiktor Grodecki, um dos hustlers entrevistados revela na parte final do filme que tem uma namorada e um namorado e que os três vivem juntos. Nesse documentário de origem tcheca, pela segunda vez<sup>8</sup> Grodecki mantém a câmera diante dos rostos de jovens hustlers que vivem em Praga e - como se buscasse por uma intimidade impura e violentada – cria uma narrativa de relatos, os quais posteriormente levam ao universo da pornografia, a principal “vilã” dramática. Voltando ao depoimento do

<sup>7</sup> Néstor Perlongher refere-se aos prostitutas enquanto michês e desenvolve um trabalho antropológico e social com excepcional atenção aos estudos de gênero em seu livro “O Negócio do Michê – A prostituição viril em São Paulo”, de 1987. No livro, a partir de suas experiências de observação e estudo dos michês, o autor explica as diversas categorias sob as quais se organizavam os arquétipos e seus respectivos papéis de gênero. Logo, o michê é alguém que a princípio se prostitui com outros homens, o que não significa que o mesmo seja necessariamente enquadrado dentro de uma identidade homossexual.

<sup>8</sup> O primeiro filme de Wiktor Grodecki sobre prostituição masculina em Praga é *Not Angels but angels* (1994), o qual será analisado mais à frente.

entrevistado em questão, é necessário ressaltar que a poligamia é uma relação marginalizada pela heteronormatividade, a qual rege a monogamia, o sexo reprodutivo, o casamento cristão etc. Entretanto, o jovem hustler entrevistado também diz que a namorada é fiel a ele e não transa com o namorado do mesmo. Ele acrescenta que é mais fiel ao namorado, pois não consegue trair um garoto, talvez pelo fato de gostar mais de meninos do que de meninas, segundo o mesmo. A ideia de traição e fidelidade conjugal fazem parte de uma perspectiva cristã e heteronormativa. Além disso, a namorada - ao contrário do namorado do hustler - não vai à escola nem trabalha, apenas fica em casa, algo que lembra a figura da “dona-de-casa” e reforça uma lógica patriarcal.

Logo, nessa relação “poligâmica” existem fronteiras sexuais e de gênero marcadamente heteronormativas. Em contrapartida, a prostituição do jovem é do conhecimento de todos e reconhecida como sua profissão, realidade esta distinta do cenário clássico das leis normativas da heterossexualidade, as quais habitam também o imaginário dos bons costumes, da moral familiar etc. Por heteronormatividade entendemos

aquelas instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que não apenas fazem com que a heterossexualidade pareça coerente – ou seja, organizada como sexualidade – mas também que seja privilegiada. Sua coerência é sempre provisional e seu privilégio pode adotar várias formas (que às vezes são contraditórias): passa despercebida como linguagem básica sobre aspectos sociais e pessoais; é percebida como um estado natural; também se projeta como um objetivo ideal ou moral (BERLANT, WARNER 2002, p. 230)

Essa transitoriedade e fluidez entre modelos de comportamento normativos e transgressivos indicam fatores que sugerem a preocupação da teoria queer sobre a presença da heteronormatividade mesmo nas relações homossexuais e em diferentes outras, além de problematizar a apreensão dicotômica das relações de gênero e o caráter fragmentado e interdependente dos polos heterossexual/homossexual. Logo, antecipo brevemente uma das ambições da perspectiva queer no campo da cultura e da criação do conhecimento, a qual questiona os modelos de comportamento impostos enquanto estruturas de uma normalidade hegemônica a fim de compreender a criação do desviante, do estranho, do abjeto. “Desconstruir as normas e, sobretudo, as convenções culturais impostas por uma tradição que se imiscui em nosso cotidiano violentando nossos desejos e mesmo nossa humanidade seria um primeiro passo insubordinado no caminho da transformação da cultura” (MISKOLCI, 2012, p. 48).

A teoria queer constitui-se menos numa questão de explicar a repressão ou a expressão de uma minoria homossexual do que numa análise da figura hetero/homossexual como um regime de poder/saber que molda a ordenação dos desejos, dos comportamentos e das instituições sociais, das relações sociais – numa palavra, a constituição do self e da sociedade (SEIDMAN, 1996, p. 128 *Apud* BARRETO, 2011, p. 34)

As mudanças de visibilidade que se dão entre as marginalidades e as centralidades tradicionais podem ser bastante paradoxais. Enquanto Perlongher acusava um “abominável processo de disciplinarização e normatização da homossexualidade” (1987b, p.75-76), resultado da “histeria higienista”, como chamava o autor a respeito das práticas de sexo seguro no contexto da AIDS no Brasil, também era um momento de efêmera saída das margens da esfera social. A epidemia, apesar de seu cenário de morte e violência e o acolhimento pela saúde pública enquanto “peste gay”, também ocasionou, segundo Trevisan (2000), citado por Isadora Lins França (2007), uma abertura de caminhos para uma discussão pública a respeito da homossexualidade e, ainda, “uma relação mais estreita do movimento homossexual com o Estado, transformando suas estratégias de organização” (p. 233).

Ironicamente, apesar de coerente com a onda higienista desempenhada pela medicina e aceita no corpo social, ocorreu a “dessexualização da homossexualidade” uma vez que o sexo entre homens é (re)patologizado (MISKOLCI e PELÚCIO, 2008). Certamente, o hustler ou o michê ocupava nesse complexo de “visibilidade gay” um lócus de comportamento contrário ao imaginário ideal de uma espécie de nova marginalidade das práticas sexuais entre indivíduos do mesmo sexo. O hustler permanece enquanto ator social marginal, desviante e promíscuo em relação ao corpo social hegemônico e, também, à comunidade gay higienizada e normatizada.

A caminho de uma positivação da “imagem dos homossexuais”, o processo de inserção da homossexualidade pela mídia vinculou-se a um mercado capitalista de classe média e branca, o qual vende padrões de comportamento com valores de natureza heteronormativa, reforçando, assim, os estigmas de uma negatividade promíscua e patológica dos corpos desviantes. Esse quadro serviu para intensificar o fetiche pela masculinidade que aos poucos era absorvido pela chamada subcultura gay, a qual importava a visibilidade máscula dos padrões norte-americanos. A partir de 1970, o “novo estilo masculino (...) tornou-se a forma dominante de expressão na subcultura. O novo “papel homossexual” proibiu ou certamente limitou a efeminação” (BLATCHFORD, 1981, p.188 *Apud* PERLONGHER, 2008, p. 85). Evidentemente, a “AIDS teria cumprido seu papel regulador

nessa onda conservadora da masculinização gay” (MISKOLCI e PELÚCIO, 2008, p. 20). No que diz respeito aos michês paulistas e aos clientes, Néstor Perlongher percebeu em sua pesquisa uma tensão que, como citam Miskolci e Pelúcio,

marca essas vidas no “armário” [...], todos vivendo sob o medo da revelação pública das suas práticas e de seus desejos. Temor que incitou à valorização da masculinidade como qualidade a ser exposta e cultivada, mesmo entre os assumidamente gays. A valorização do masculino é uma tentativa de fazer frente ao velho estigma da “inversão sexual”, tendo como alvo aquilo que a denunciaria: o efeminamento. (2008, p. 19)

Esse modelo de masculinidade adotado por parte dos hustlers e clientes acabava por criar um tipo quase caricato de heterossexualidade (PERLONGHER, 2008). Nesse momento, é importante atentar-se ao que nos leva entender um modelo de masculinidade e também se este poderia assumir uma versão caricata. As perguntas seriam “o que é?” e “como?”, respectivamente. A necessidade das retóricas é alertar para o perigo que ronda as teorias sobre o poder e o hegemônico, e com isso repensar a dimensão política da “masculinização gay” sem vincular diretamente às subordinações clássicas da ordem heteronormativa. Os polos opostos de dominação e subordinação são acusados de normativos e normatizadores por Judith Butler (1993), a qual recusa as oposições binárias baseada - segundo Fernando Bagiotto Botton - no “desconstrucionismo de Jaques Derrida, que literalmente implode boa parte do projeto racionalista ocidental das filosofias modernas, especialmente a dialética hegeliana, base para o pensamento fundado nos polos de oposição” (2009, p. 8).

Interessado em ressaltar as contribuições de Michel de Certeau aos estudos de masculinidades, Botton faz interessante estudo comparativo entre o autor e Robert Connel. Na teoria das masculinidades deste último, Botton entende que a “dominação masculina é tão intensa e enraizada que as outras formas de masculinidades aparecem [...] enquanto passivas, pouco capazes de formular uma reação à dominação masculina, à *exceção da mobilização, da conscientização e da luta política declarada* [grifo meu] à estrutura de gênero” (2009, p. 6). O grifo diz respeito a um fator decisivo quanto ao objeto da presente monografia, pois o equivalente sugere a uma mobilização política de nível coletivo e institucionalizado de maneira que não se poderiam imaginar os hustlers. Connel pensa a dominação masculina dentro do seu conceito de masculinidade hegemônica, que é um estilo “socialmente aceito, sancionado, recomendado e normatizado” (BOTTON, 2009, p. 5).

Em resposta a isso, num primeiro momento, Botton propõe um modo de se pensar na “masculinidade dita ‘hegemônica’, enquanto possuidora de um poder e de um local simbólico institucionalizado que podem ser ‘invisíveis’ tanto aos indivíduos que são sujeitos como os que são sujeitados” (2009, p. 7). O autor utiliza-se do conceito de “poder simbólico” formulado por Bourdieu<sup>9</sup> entendido por este enquanto invisível. A partir disso, num segundo momento, é analisada a teoria das ações de Certeau, a qual propõe conceitos de táticas e estratégias,<sup>10</sup> a partir do que Connell propõe como atividade e passividade, assim como dominadores e subordinados, chegando à seguinte conclusão:

As táticas [...] referem-se muito mais às (re)ações dos sujeitos, são elas que permitem tornar uma análise mais complexa do ponto de vista da ação justamente por não conceber os indivíduos como simples sujeitos passivos às estruturas sociais, isso porque em Certeau, assim como para Butler (1993), as categorias de “atividade” e “passividade” também são subvertidas ou até inexistentes dado que em ações práticas sempre há um pouco de passividade na atividade e vice-versa. As táticas, em nossa interpretação, podem ser empregadas também pelos homens que não fazem parte da “masculinidade hegemônica”. A reverberação dessa interpretação é de que os homens que compõem as categorias connellianas de subordinação, de marginalização e de cumplicidade são também sujeitos que possuem poderes de barganha no meio da trama social. Isso, de certa forma, já subverte com a teoria da dominação masculina, pois cada ato realizado, seja por um estrategista, seja por um tático, possui uma carga de poder que pode determinar as ações do outro e de toda a cadeia de poderes. (BOTTON, 2009, p. 9)

É importante reforçar que a argumentação valoriza não as ações políticas estritas, institucionais e coletivas, mas sim as ações diárias e cotidianas de sujeitos múltiplos e distintos, retomando, novamente, a atenção para o personagem do hustler. Associando-se a essas relações teóricas e práticas, podemos assumir o conceito proposto por Botton de “masculinidades referencialmente centralizadas”, as quais não se ligam necessariamente a uma concepção de dominação ou de hegemonia, pois possuem o caráter transitório em que não há solidez orgânica como uma carcaça rígida corporificada. Isso se deve na aceitação da

---

<sup>9</sup> Ver em BOURDIEU, Pierre. Poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand, 2007.

<sup>10</sup> A teoria das ações de Michel de Certeau pensa, basicamente, as ações cotidianas com toda noção de imprevisibilidade, desvios e acasos de qualquer ação terrena e humana, no âmbito do comum e do variável. A relação entre as táticas e as estratégias, segundo Botton, “é baseada nas relações entre os sujeitos portadores de poder e os despossuídos, mas ainda assim, atuantes. Os primeiros são pautados pelos espaços a serem dominados, os segundos, pelas argúcias no tempo. O autor comenta que as táticas saem das órbitas formuladas ou de qualquer padrão estatístico predefinido de análise, isso serve como uma defesa de seus usuários contra as previsões dos estrategistas, além disso, esse argumento serve como defesa à própria teoria de Certeau justamente por mostrar-se maleável ao imprevisível e plástica a qualquer pretensão estruturalista de antever as consolidações prévias” (2009, p. 3 – 4).

complexidade e multiplicidade das próprias identidades dos homens enquanto agentes de suas ações (BOTTON, 2009).

Entendemos que o poder é microfísico (FOUCAULT, 2005), multifacetado, rizomático (DELEUZE & GUATTARI, 2004) e se expande por uma rede ampla, que só pode ser atacada de nó em nó, por pequenas atitudes e ações que por mais ínfimas que possam parecer, abalam aos poucos toda a rede. Portanto, as atividades e ações cotidianas são imperativamente significantes em qualquer relação de poder, especialmente nas relações de gênero, nisso se concentra a maior contribuição de Certeau à teoria das masculinidades. (BOTTON, 2009, p. 9 – 10)

Aqui é pertinente ressaltar que é justamente baseado nessas noções de ações cotidianas e pequenas atitudes que abalam as fronteiras das identidades fixas e a normatividade dos papéis de gênero, em que as narrativas cinematográficas comprometidas com a perspectiva *queer* vão estabelecer o caráter da desidentificação e multiplicidade dos corpos e territórios através de personagens distintos, imprevisíveis, oscilantes e referencialmente centralizados narrativamente. Sobre a noção de centros, segundo Derrida (1995), “[...] toda a história do conceito de estrutura [...] tem de ser pensada como uma série de substituições de centro para centro, um encadeamento de determinações do centro. O centro recebe, sucessiva e regularmente, formas ou nomes diferentes” (p. 231). Identificamos até então diversas questões teóricas que são absorvidas pela teoria *queer*, a qual possui total importância nessa monografia que busca analisar o imaginário performativo da prostituição masculina.

Nesse contexto, retomamos a questão da heterossexualidade caricata traduzida na masculinização gay, já pensada anteriormente. Torna-se evidente que não devemos perceber essas tendências miméticas enquanto diretamente subordinadas à masculinidade hegemônica e ao seu caráter dominante. Logo, é necessário repensar a negatividade desse fetiche masculinista nos sujeitos abjetos e o que há por detrás de seu suposto conservadorismo.

A respeito da ideia de “sujeitos abjetos”, abrimos espaço para um breve esclarecimento. O abjeto, segundo Butler, “designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do “inabitável” é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito” (1999, p. 112 *Apud* BARRETO, 2011, p. 98). Kristeva reforça que “não é a falta de limpeza ou saúde que causa abjeção, mas o

que perturba a identidade, o sistema, a ordem.<sup>11</sup> O que não respeita limites, posições, regras (1985, p. 17 *Apud* BARRETO, 2011, p. 103). Richard Miskolsci nota em *Pouvoirs de l'horreur*, da teórica Julia Kristeva, uma apreensão pela sociedade, na visão hegemônica, do abjeto enquanto o que não deveria ser visível. A partir disso, pensamos no obsceno (que significa fora de cena) enquanto fator comum ao abjeto, e conclui-se que ambos não querem ser vistos e, quando no espaço público, causam a repulsa, o horror. (MISKOLSCI, 2012, p. 40).

Voltando à questão anterior sobre a masculinização gay, é preciso adotar posicionamentos teóricos em relação ao gênero, o seu lugar no corpo, a ideia de identidade e seus reflexos na sexualidade do ser. Sendo assim, sobre a noção de gênero, pensamos aqui em repetições da estilização do corpo enquanto um conjunto de atos, gestos e movimentos que caminham em direção a uma produção aparente de substância, na ordem do natural (BUTLER, 2003). Para Foucault, segundo Judith Butler (2003), “o corpo não é ‘sexuado’ em nenhum sentido significativo antes de sua determinação num discurso pelo qual ele é investido de uma ‘ideia’ de sexo natural ou essencial” (p.137). Entendendo a sexualidade enquanto uma “organização historicamente específica do poder, do discurso, dos corpos e da afetividade” (BUTLER, 2003, p. 137), o corpo no discurso é significado no contexto dessas relações de poder.

Nessa dinâmica, o corpo, enquanto culturalmente construído, tem sobre suas superfícies a imposição do natural, as quais, por sua vez, “podem tornar-se o lugar de uma performance dissonante e desnaturalizada, que revela o status performativo do próprio natural” (BUTLER, 2003, p. 210). Logo, entendendo o gênero enquanto resultado do próprio ato, sendo assim, performativo, se aceita aqui a ideia de que o mesmo “está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas do ‘natural’ que, em seu exagero, revelam seu status fundamentalmente fantasístico” (p. 211). Com isso, torna-se evidente o caráter performativo do ser “ másculo” para qualquer indivíduo que assuma as características desse efeito de gênero. Voltando à problemática da masculinização gay é preciso entender que – segundo Butler (2003) -

a presença estruturadora de construtos heterossexuais no interior das sexualidades gay e lésbica não significa que esses construtos determinem as

---

<sup>11</sup> É importante entender que apesar de trabalharmos com a ideia de sujeitos abjetos, entendemos que nas narrativas cinematográficas analisadas esses mesmos sujeitos são postos para serem desejados e, uma vez centralizados na narrativa, desvinculam-se de suas existências enquanto abjetas por se tornarem alvo de atenção.

sexualidades gay e lésbica, nem que elas sejam deriváveis desses construtos ou a eles redutíveis. De fato, basta pensarmos nos efeitos destituidores de poder e desnaturalizantes de um deslocamento especificamente gay dos construtos heterossexuais. A presença dessas normas não só constitui um lugar de poder que não pode ser recusado, mas pode constituir, e de fato constitui, um lugar de competição e manifestação parodísticas, o qual rouba à heterossexualidade compulsória sua afirmação de naturalidade e originalidade. (p. 179)

Sobre esses construtos heterossexuais entendemos como “fantasias ou ‘fetiches’ socialmente instituídos e socialmente regulados, e não categorias naturais, mas políticas [...]” (BUTLER, 2003, p. 182). Logo, não devemos acolher esses construtos heterossexuais nas projeções performativas dos corpos queer enquanto miméticas caricatas e hierarquizadas, mas sim como destituídos de originalidade e de uma verdade inscrita nos corpos biológicos. Se o hustler toma a masculinidade enquanto objeto de fetiche e valor monetário alto, o mesmo estará disposto a estabelecer uma negociação com o cliente baseada em gestos codificados referenciais a uma noção de masculino, que (re)constrói um novo sentido desidentitário e de gênero, ambos transitórios. É nesse processo que se insere a noção queer dos corpos performativos, a qual afasta e questiona qualquer tipo de essencialismo e normalização das identidades sexuais fixas e heteronormativas, propondo então a desidentificação e, para Beatriz Preciado, a existência das multidões queer e suas políticas ligadas às tecnologias do corpo.

“Desidentificação” (para retomar a formulação de De Laetis), identificações estratégicas, desvios das tecnologias do corpo e desontologização do sujeito da política sexual são algumas das estratégias políticas das multidões queer. Desidentificação surge das “sapatas” que não são mulheres, das bichas que não são homens, das trans que não são homens nem mulheres. [...] Identificações estratégicas. As identificações negativas como “sapatas” ou “bichas” são transformadas em possíveis lugares de produção de identidades resistentes à normalização, atentas ao poder totalizante dos apelos à “universalização”. (PRECIADO, 2011, p. 15)

Voltando à questão anterior, há - dentro dessa perspectiva que valoriza a masculinidade no meio da prostituição masculina - outro efeito marginalizante nas relações sexuais entre hustlers e clientes na presença do “efeminamento”. Ou seja, o travesti e o “efeminado” que se prostituem passam a ser alvo de preconceito e, até mesmo, ofensas, por parte de hustlers que se dizem heterossexuais, enrustidos ou não, e alvo de perseguições policiais com maior frequência que os hustlers “masculinizados” (PERLONGHER, 2008). Ao mesmo tempo em que isso deslegitima uma identidade marginal fixa e homossexual,

sugerindo um mosaico disforme de possibilidades de sexualidades e papéis de gênero, também denuncia as leis hierárquicas presentes nessas territorialidades referencialmente desviantes. Perlongher (2008) desenvolve um estudo que separa em diversas categorias os arquétipos dos michês de acordo com gênero, idade, estilo, status social e raça. Por mais que essas categorias possam compartilhar os mesmos espaços, às vezes é comum que se definam pontos urbanos específicos para cada tipo de michê, logo, o status de inferioridade e marginalidade é deslocado de acordo com o fluxo dos indivíduos entre os espaços. O elemento determinante nas experiências do hustler e que também age segregando os indivíduos é o desejo.

A operação da prostituição constituiria centralmente uma tradução dessas tensões de distribuição “desejante” ao plano diretamente econômico. Os michês [hustlers] operariam nessa zona de tradutibilidade, remetendo as intensidades libidinais a quantidades monetárias. Para tornar possível esta operação, os sujeitos que “intercambiam” prestações (homo)sexuais devem estar ocupando certas “posições desejantes” no campo de valores eróticos do território [...] onde esse encontro se consuma. (PERLONGHER, 2008, p. 248)

Antes de adentrar a discussão acerca de territorialidades e derivas, é viável pensar, mesmo que de maneira breve, sobre a questão do sexo anal que permeia essas “posições desejantes”. Esse ponto traz novamente a masculinidade enquanto fator político, pois em função de seu valor socialmente hipervalorizado introduzido por uma espécie de “agenciamento desejante”<sup>12</sup> (PERLONGHER, 2008), a faceta passiva do sexo anal é posta num jogo ambíguo em que também tende a ocupar o lugar mais caro dentro da atividade monetária da prostituição.<sup>13</sup> As implicações de poder que assombram o praticante ativo e passivo numa relação homossexual estabelecida por um vínculo de anonimato – de ambas ou

---

<sup>12</sup> Perlongher pensa os corpos prostituídos e a prostituição ingressos num “‘código-território’ cujas regras e sinalizações são percebidas como preexistentes” (*Idem, ibidem*, p. 253). Para o autor, no dizer de Deleuze e Guatarri, “tratar-se-ia então de uma maquinaria que funciona socialmente, articulando séries (ou fluxos) corporais e monetários – de um agenciamento -, em que uma máquina de sobrecodificações (da ordem jurídica dos enunciados e as regras) vai agir diretamente no plano da *mélange* dos corpos, das intensidades corporais. Um agenciamento é uma conexão de fluxos: fluxos de dinheiro e desejo, paixão e de morte, de corpos clientes (homossexuais marginalizados pela idade e pelo estigma), de corpos prostituídos (adolescentes minoritarizados pela juventude e pela miséria)” (2008, p. 253-254). Alerto, porém, quanto à generalização dos corpos clientes e corpos prostituídos, no que diz respeito à idade, ao estigma, à juventude e miséria, pois são fatores extremamente relativos e flutuantes. A ideia de código-território ainda será retomada ao longo do texto de maneira menos objetiva.

<sup>13</sup> Vale ressaltar que a posição de “insertado” do hustler, logo, o ato de ser passivo, nem sempre é sinônimo de maior valor de mercado. Perlongher (2004) chama a atenção no que diz respeito aos travestis, os quais “cobriam mais por desempenhar o papel de penetradores no coito anal, sendo esse o seu serviço mais demandado pelos clientes” (p.219)

uma das partes – estão fundamentadas na ressubjetivação da heteronormatividade, na qual são reafirmadas noções de superioridade (masculina/ativa) e inferioridade (feminina - bicha/passiva). A respeito disso, Perlongher (2008) cita o paradoxo, identificado por Guimarães (1977)<sup>14</sup>, em que o michê

caracterizar-se-ia, em um momento, pelo fato de ser "tido como heterossexual" (p.87) - ainda que sua prática concreta, na instância da prostituição, seja tecnicamente homossexual; e, num segundo momento, vai ressaltar "o significado simbólico" (p.109) outorgado à sua condição de insertor no intercurso anal - fato que não lhe impediria, eventualmente em troca de uma retribuição maior, mudar de posição no seio da relação concreta. (PERLONGHER, 2008, p. 200)

Tal problemática é percebida mais claramente em dois filmes dentre os escolhidos aqui como objetos de análise: *Not Angels but Angels* (1994), de Wiktor Grodecki, e *Apo Tin Akri Tis Polis (From the edge of the city, 1998)*, de [Constantine Giannaris](#). O primeiro filme é o antecessor de *Body Without Soul* e segue praticamente a mesma lógica narrativa, enquanto o segundo se trata de uma produção grega e obra de ficção com elementos de documentário.

Em *Not Angels but Angels* vemos uma série de depoimentos de jovens hustlers entre 14 e 19 anos que se prostituem em Praga. A montagem do filme preza por um sentido cronológico na organização das experiências relatadas, o que parece conseguir criar histórias lineares com expectativas sobre o futuro e opiniões acerca da prostituição bem similares entre si. As práticas sexuais tendem a ser abordadas a partir de certo sensacionalismo que invoca um sentido de periculosidade e anormalidade sobre as mesmas. Quando aceito enquanto praticante passivo, o sexo anal é um ato justificado pelo alto valor monetário que possui, mesmo que não seja do agrado da maioria dos entrevistados. Por outro lado, muitos garotos dizem que não aceitam ser “fodidos” por clientes ou em qualquer outra hipótese. Alguns desses hustlers acrescentam que são “puramente heterossexuais” e que só gostam dos homossexuais enquanto pagantes. Um deles diz que não gosta de sexo perverso, quando parece se referir ao que os homossexuais fazem. Porém, também existem os hustlers que revelam em seus relatos a presença de diversas práticas sexuais, inclusive se declaram passivos sexualmente como algo rotineiro.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Ver mais em GUIMARÃES, Carmem Dora. O homossexual visto por entendidos. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Rio de Janeiro, Museu Nacional/UFRJ, 1977.

<sup>15</sup> É interessante a percepção de Perlongher sobre a prostituição dos mais jovens, a qual se utiliza do conceito de rito de passagem, de Van Gennep (1978), para compreendê-la enquanto uma “iniciação sexual dos adolescentes, que atende não somente as suas carências sexuais, mas também econômicas. Desejo e interesse parecem marchar juntos” (PERLONGHER, 2008, p. 119).

Ainda assim, o que se percebe é uma tendência maior à recusa do sexo anal baseada em uma noção de “gosto sexual”, mais do que por uma motivação aliada a um projeto de masculinidade clássica, ainda que essas duas condições possam ser interdependentes. Nesse contexto, ousamos acreditar que há na direção de Wiktor Grodecki um apelo dramático maior sobre os personagens que se consideram heterossexuais e que recusam o lugar da passividade no intercurso anal. Esse tratamento se dá na imposição de sentidos melodramáticos sobre esses personagens a ponto de vitimá-los numa circunstância clássica de passividade e feminização do objeto observado, algo que destoia dentro da clássica lógica da agressividade masculina e seu respectivo papel ativo. A violência sensorial do filme é construída pela montagem que preza por metáforas vinculadas aos sons melancólicos e trágicos de músicas clássicas consideravelmente populares dentro do esquema sensacionalista midiático.<sup>16</sup>

Já em *From the Edge of the City* percebemos o vínculo entre passividade e homossexualidade e, por sua vez, masculinidade e heterossexualidade, como um impasse de maior clareza narrativa. No filme conhecemos um grupo de emigrantes de Pontian, que retornaram para a Grécia vindos da ex-União Soviética. Em Atenas, esses adolescentes compartilham experiências noturnas baseadas na prostituição de rua e em momentos de fuga onde se divertem. Sasha (Stathis Papadopoulos) é uma espécie de líder entre os garotos e, não por acaso, é o mais “viril” e robusto. O diretor [Constantine Giannaris](#) cria dois espaços diegéticos na narrativa ao isolar a ficção das entrevistas feitas com Sasha. As entrevistas ajudam a construir o personagem de Sasha e a trama da narrativa, ao mesmo tempo em que aponta uma necessidade de conhecer a intimidade do hustler.

Em uma dessas conversas, o homem atrás da câmera pergunta se Nikos (Emilios Chilakis), um cliente, nunca tentou “foder” Sasha. O personagem interrompe dizendo que ninguém faz isso com ele e reforça em diversos momentos posteriores que não é “bicha”. Há uma cena interessante em que Sasha conversa com o amigo hustler Panagiotis (Panayiotis Hartomatzidis) sobre um cliente, Nikos, que também é atendido por Panagiotis. Este conta para Sasha que tinha sido passivo com Nikos e recebido 40. Em cena anterior, Sasha conta para o entrevistador que Nikos lhe pagava mais que aos outros e ganhava 20. Mas o que irrita Sasha é que Panagiotis tenha sido passivo e diz ao mesmo que ele é um prostituto, e não uma “bicha”. Panagiotis diz que isso não fazia a menor diferença e parece revelar certa afetividade em relação a Nikos, como ficará evidente ao decorrer do filme. O posicionamento de Panagiotis investe numa desconstrução da heteronormatividade na relação que possui com

---

<sup>16</sup> No terceiro capítulo, esse aspecto do discurso narrativo será retomado, assim como essa discussão.

Nikos ou mesmo um cliente qualquer, pois traz a possibilidade do intercuro anal para a própria heterossexualidade que lhe convém assumir, ainda que suas experiências homoafetivas acabem por fazer do mesmo um sujeito estranho a esquemas normativos e identitários fixos.

Entre masculinidade e penetração se entretete assim um inter-relacionamento aparentemente inextricável. Mas a força da representação pode primar sobre a realidade dos contatos, circunstância assinalada assim por um michê: "Eu sou macho até dando". (PERLONGHER, 2008, p. 221)

É evidente a valorização da representação - a qual podemos aqui pensar como o mesmo que performance - no contexto da prostituição viril e, principalmente, dentro da prática do sexo anal. Ser "fodido" parece não abdicar de uma preocupação em performar um sentido de masculinidade que possa zelar por um status subjetivo de dimensões complexas que atravessam as fronteiras de gênero. Assim, esses hustlers adolescentes vivem – como sugere a tradução do título em inglês –, "a partir da periferia da cidade", conflitos da ordem heteronormativa que se entrechocam com uma situação social altamente xenófoba, num complexo de amizades entre indivíduos marginalizados cada um à sua maneira. Nesse cenário, formas de solidariedade e camaradagem se estabelecem entre códigos sociais que reconstroem os paradigmas hegemônicos reterritorializando-os numa instância de ideais e práticas subversivas.

[Segundo Matza] A deriva está a meio caminho entre a liberdade e o controle. Baseia-se numa zona da estrutura social na qual o controle foi afrouxado (...). O delinquente está momentaneamente num limbo entre o âmbito do tradicional e o do delituoso, e responde alternadamente às exigências de ambos, às vezes flertando com um, outras vezes com o outro [...]. Assim, oscila à deriva<sup>17</sup> entre o comportamento delituoso e o tradicional.<sup>18</sup>

A tradução do título do filme de [Constantine Giannaris](#) sugere a saída dos hustlers de Menidi, um subúrbio pobre na periferia de Atenas, para as regiões de prostituição da megalópole. Porém, não vamos assumir aqui uma relação direta entre periferia e prostituição, pois nem todos os participantes dessa atividade são da periferia e, mesmo no caso dos que são, não podemos impor imaginários de miséria a estes partindo de noções rígidas sobre centro e periferia, ricos e pobres, respectivamente. Sasha, por exemplo, é de uma família aparentemente de classe média e estável financeiramente. Também em *Not Angels But Angels* está perceptível a imprecisão das fronteiras econômicas, pois muitos hustlers são imigrantes que vieram de famílias de classe média, outros apenas fugiram de casa por problemas familiares. Não é uma preocupação presente nos demais filmes que serão analisados delimitar os sujeitos em espaços rígidos nem mesmo sugerir suas procedências sociais. Mas isso não inviabiliza que pensemos os sentidos de territorialidades e derivas, afastando vínculos conceituais com as noções socioeconômicas.

Logo, sobre as diversas redes que compõem as relações dos hustlers e dos homossexuais nos espaços físicos e dos códigos buscamos evitar o imaginário do gueto uma vez que há “certa tendência à homogeneização, orientada à ‘afirmação de uma identidade homossexual’, que regimenta, modela e disciplina os gestos, os corpos, os discursos” (PERLONGHER, 2008, p. 79). Além do fator estrutural e semântico heterogêneo da ideia de gueto gay, o qual por si só deslegitima qualquer compreensão teórica compartilhada em nível transcultural, também há a problemática da tendência na qual as massas flutuantes são

---

<sup>17</sup> Na esteira desse pensamento, “de uma perspectiva bastante diferente, Deleuze e Guatari (1980) falam de 'devires', que seriam, muito simplificada, processos de desterritorialização dos sujeitos que saem de identidades personalógicas familiares, institucionais etc., rígidas, para entrar em 'linhas de fuga' da ordem social” (PERLONGHER, 2008, p. 180).

<sup>18</sup> Matza *Apud* Taylor, Walton e Young, 1975, p. 196. In: PERLONGHER, Néstor. O negócio do michê. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008, p. 195.

“substituídas por populações localmente fixadas” (PERLONGHER, 2008, p. 78).<sup>19</sup> Mesmo os hustlers que não trabalham na rua exercendo o *trottoir*<sup>20</sup> não podem ser considerados localmente fixados, pois estes podem se deslocar entre o ciberespaço da internet e entre os locais onde atendem os clientes. Além disso, os mesmos personagens não necessariamente compartilham da mesma disciplinarização dos corpos e discursos sobre sexualidade e gêneros, tampouco ocupam o mesmo status social que os demais hustlers e homossexuais de um imaginado gueto gay ou fora deste.

Essa admissão possibilita a compreensão da figura do hustler numa espécie de espaço nômade. Segundo Deleuze e Guattari – citado por Perlongher - no “*Traité de Nomadologie*” (1980), esse espaço “é localizado, não delimitado. De uma parte, ‘o nômade tem um território, ele segue os trajetos costumeiros, vai de um ponto a outro, não ignora os pontos’. Mas esta perambulação entre pontos não é princípio, mas consequência da deriva nômade” (p. 471 *Apud* PERLONGHER, 2008, p. 86). Sobre os espaços de prostituição torna-se mais viável pensar em abertura e fluxo, em vez dos efeitos de fechamento em si mesmo dos guetos. As manchas, propostas por Magnani (2000), parecem ser mais adequadas enquanto regiões de “estabelecimentos não contíguos, que guardam entre si uma relação de complementaridade pelas funções e serviços oferecidos” (p. 40). Podemos então imaginar manchas de boemia no centro da cidade onde se encontram diversas territorialidades “desviantes” e itinerantes de prostituição, criminalidade e outros serviços marginalizados, relacionando-se com outras territorialidades do corpo social – muitas vezes “comparsas”, pode-se dizer – que, uma vez compreendidas no geral, fazem parte de uma dinâmica econômica e de estilos de vida de um indeterminado fluxo de pessoas. Indeterminado sim, por mais que existam rotulações dos tipos de frequentadores e a consequente produção de emblemas urbanos simplistas.

As manchas nem sempre estão vinculadas às atividades marginalizadas tampouco se restringem ao centro da cidade, como foi dado no exemplo acima. O contrário disso seria o mesmo que identificar a mancha como a região moral - proposta por Robert Park (1973) –, a qual se refere “às zonas de perdição e vício das grandes cidades” (*Apud* PERLONGHER, 2008, p. 50), onde certas populações constantemente agrupam suas “perambulações à procura de sexo, diversões, prazeres e outros vícios próximos à ilegalidade” (p. 69), de acordo com a

---

<sup>19</sup> Essas “minorias desviantes” uma vez agrupadas parecem legitimar uma segregação de gênero a partir das margens itinerantes e flutuantes do corpo social ao mesmo tempo em que esvazia o sentido político da “marginalidade”. Sobre gueto gay ver mais em PERLONGHER, 2008, p. 73.

<sup>20</sup> O *trottoir* é a maneira comum de se referir à prostituição de rua, feita em calçada, onde o profissional se coloca como objeto a ser ofertado e ritualiza o desejo e seu valor em determinados gestos codificados. Esse aspecto performativo será trabalhado no capítulo 2 a partir de análises filmicas.

leitura de Perlongher. O centro - entendido como ponto de concentração administrativa e comercial – parece reunir as populações ambulantes e acolher os impulsos reprimidos pela sociedade civil (PARK, 1973, p. 65 *Apud* PERLONGHER, 2008, p. 69). Por mais que Park (1973) tenha considerado a imprecisão da delimitação de uma região moral e desvinculado o seu caráter da exclusividade dos centros da cidade, a relação situacional tende a se espacializar no centro reforçando uma caracterização deste que “costuma fugir dos limites da sociologia para se converter num gênero literário intermediário entre o lirismo e a ficção científica” (PERLONGHER, 1987, p. 70).<sup>21</sup> Na citação a seguir, Perlongher explica o motivo da preferência dos homossexuais por perambularem na “região moral” e evidencia uma perspectiva importante para a presente dissertação. Vale ressaltar que os hustlers se incluem diretamente nesse mesmo cenário, já que de uma maneira ou outra são considerados homossexuais e abjetos pelo corpo social.

[a preferência] teria sido historicamente a resposta à marginalização a que a sociedade global os condena; eles teriam encontrado aí um “ponto de fuga” para os seus desejos “reprimidos” pela moral social. Para dizê-lo em termos de Deleuze e Guattari, a população “homossexualista” ter-se-ia “desterritorializado” sobre a “região moral” (espécie de esgoto libidinal das urbes, condição residual [...]), para “reterritorializar-se” numa “territorialidade perversa”, marcada pela adesão a lugares de encontro, [...] e códigos comuns. (2008, p. 78)

A ideia de territorialidade estabelece um interessante cenário para se pensar as relações entre as margens do corpo social e o tradicional, assim como promove a possibilidade de deslocamento do sujeito pelas redes do código em detrimento à ideia de identidade. Nesse sentido, a partir de Deleuze, Perlongher propõe que “configura-se, assim, um complexo ‘código-território’, dados pelos códigos e suas superfícies de inscrição em zonas do corpo social. Territorialidade entendida não apenas no espaço físico [...], mas no próprio espaço do código” (2008, p. 159). Assim, é importante entender que o território está no indivíduo e não o contrário. O território seria, portanto, “o conjunto das representações, dos comportamentos, dos investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos e cognitivos”.<sup>22</sup> Segundo Perlongher (2008),

---

<sup>21</sup> O que Perlongher (1987) parece sugerir é que existe uma insistência acadêmica em legitimar os centros da cidade como cenários de marginalidades onde vidas são aventuradas na chamada vida noturna, quase como uma ficção literária, um mito urbano. Enquanto legítima área de desorganização, é possível entender um pouco desse lirismo quando o autor pensa o centro da cidade como “lugar privilegiado de intercâmbios (Castells), ponto de saturação semiológica (Lefebvre, 1978), é também o local da aventura, do acaso, da extravagância, das fugas. Fluxos de populações, fluxos do desejo” (PERLONGHER, 2008, p. 70).

<sup>22</sup> ROLNIK & GUATTARI, 2005, p. 388 *Apud* SARAIVA, 2012, p.25-26.

Guattari (Cerel, 1973, p. 142) entende o código como uma “inscription territorialisée”, distinguindo dois elementos no dispositivo territorial: uma “sobrecodificação” (código de códigos) e uma “axiomática”, que rege as relações, passagens e traduções entre e através da rede de códigos. A fórmula “código-território” exprime justamente essa relação entre o código e o território definido por seu funcionamento. As redes de código “capturariam” os sujeitos que se deslocam, classificando-os segundo uma retórica, cuja sintaxe corresponderia à axiomatização dos fluxos. (p. 163)

Esse deslocamento dos sujeitos por diversas segmentaridades dessa rede de códigos fragmenta as experiências que constituem esses sujeitos – também fragmentados - mutáveis e “viajantes”<sup>23</sup> (PERLONGHER, 2008). Esse breve panorama desse complexo de fluxos é o suficiente para compreender as territorialidades como flutuantes e os sujeitos desvinculados de identidades espaciais fixas e definidas. Por conseguinte, colocamos os hustlers novamente sob a perspectiva da teoria queer no que diz respeito aos sujeitos multifacetados e transitórios, além de recusar uma noção de identidade marginal vinculada à região moral, de desordem e limbo social. A argumentação se estende à discussão acerca das masculinidades supostamente hegemônicas, assim como também desestrutura os limites e fronteiras das categorizações dos hustlers em processos transitórios de reterritorialização sobre determinadas representações de gênero. Isso afeta diretamente o sentido de performance ao desconectar o imaginário representativo das práticas sexuais, o qual tende a surgir com o ato performativo, da ideia de identidade, agora suprimida pelas territorialidades itinerantes.

Na lógica da reterritorialização numa territorialidade perversa está omissa a princípio um deslocamento anterior, que é na ordem da desterritorialização da “ordem moral e familiar dominante” (PERLONGHER, 2008, p. 191). Mas negando qualquer tipo de fixidez e totalidade, entendemos que essa inscrição perversa “segmenta o sujeito ligando-o à sociabilidade ‘paralela’ do mercado homossexual, sem que ele perca necessariamente sua possibilidade de circulação no mercado da normalidade” (PERLONGHER, 2008, p. 192). Dito isso, Perlongher complementa que

à desterritorialização relativa (no sentido de que os sujeitos não perdem suas vinculações com o universo normal e familiar *in totum*, não criam necessariamente sistemas de sociabilidade autônomos e contrapostos aos da sociedade respeitável [...]) vai suceder então uma reterritorialização também

---

<sup>23</sup> Perlongher preza por "uma perspectiva de análise que tome o sujeito não tanto como desviante com relação a uma norma social dominante, mas como 'viajante' entre 'pontos de ruptura' e 'pontos de sutura', permitirá ler o campo social, como demanda Deleuze, não somente nos seus momentos de estruturação, mas também nas suas fugas e desestruturas" (2008, p.196).

relativa, isto é, o sujeito vai ser rotulado, rotular-se e rotular os outros em se guiando pelos códigos instrumentais do “submundo perverso”. Essa reinscrição do sujeito desejante num outro código não é meramente simbólica, mas literal: produção de marcas no corpo, tipificação da indumentária, modelizações de tiques e trejeitos, serialização de moldes gestuais e sexuais, seleção e valorização do parceiro sexual etc. (2008, p. 192)

O personagem de Sasha exemplifica a complexidade em que se dá essa circunstância relativa da fluidez de territorialidades no sujeito circulante. Durante o dia, o personagem trabalha numa construção civil esbanjando sua força física dentro do contexto viril do trabalhador braçal e dos riscos de morte ou acidente da profissão. Há uma ilusão de liderança e controle do poder na instância da masculinidade que se impõe, mas se dá numa liberdade limitada e regulamentada dentro de um esquema tradicional do trabalho. É nas ruas se prostituindo que Sasha realmente parece alcançar um complexo de satisfações, o que logo o leva a abandonar o trabalho na obra. Por outro lado, Sasha não abandona a casa onde vive com a família. Nessa instituição, Sasha tem seu sentido de liberdade e liderança tomado e reprimido pela figura paterna, tendo que se rebaixar diante à clássica normatividade patriarcal. Já em sua vida noturna infringe leis e comete assaltos. As territorialidades transitam e se chocam umas nas outras. Esse sentido transitório e desestruturante é percebido praticamente em todos os filmes dessa pesquisa, com maior destaque em *The Living End* (1992) e *Garçon Stupide* (2004), de Lionel Baier.

Essa dinâmica legitima a ideia de “deriva” proposta por David Matza na primeira citação desse subcapítulo compreendendo também a necessidade de se distanciar da noção de desviante dos hustlers em busca da ideia de “viajante” entre pontos estruturantes e desestruturantes, entre normatividades e linhas de fuga etc. Assim, negamos oposições frontais entre marginalidade e norma aceitando a existência do espaço da deriva entre as mesmas. É impossível, porém, compreender esse pensamento impondo fronteiras e limites entre as territorialidades. Não é legítimo dizer quando uma começa e a outra termina, tampouco localizar os sujeitos em espaços fictícios que possam se criar nessas zonas de deriva, nos momentos de fuga e de “total” retorno às normas. A contribuição semântica da perspectiva da deriva é justamente desestruturar os lugares fixos de marginalidade e normalidade, ao ponto em que valoriza o imaginário do imprevisível e do acaso imerso em experiências fragmentadas. Ao longo dessa imprevisível trajetória viajante, nômade, é possível perceber como o “mesmo sujeito pode derivar por sucessivas rotulações e representações – deriva personológica que vai se corresponder com derivas microterritoriais ao longo dos

vários pontos e localizações da rede relacional” (PERLONGHER, 2008, p. 193). Podemos pensar como isso é explorado por filmes como *The Living End* e *Vagón Fumador* (2001, Argentina), de Verónica Chen.

O filme de Gregg Araki, “*The Living End*”, parte de um encontro ao acaso entre Luke (Mike Dytri) – um hustler violento e sem moradia fixa - e Jon (Craig Gilmore) – crítico de cinema e soropositivo – que leva a uma série de acontecimentos e caminhos imprevisíveis. Luke também possui o vírus HIV e, assim como Jon, também se considera gay. No início do filme, Luke acena sem camisa para os carros que passam à luz do dia. Jon passa por ele atordoado com a recém-notícia do resultado do teste de AIDS e parece não vê-lo. O encontro entre os dois personagens só acontece quando Luke, numa noite qualquer, surge na frente do carro de Jon pedindo para que o mesmo parasse. Nesse momento, o hustler foge da cena de um assassinato que o mesmo havia cometido contra três homofóbicos com tacos de *baseball* dispostos a matá-lo. Jon leva Luke até sua casa para passar a noite e acabam transando. Após isso, Jon passa a admirar o lado insano e livre de Luke e se apaixona. Jon passa a fazer coisas com o hustler das quais não fazem parte do seu cotidiano, como usar um cartão de crédito roubado. Em uma noite qualquer, Luke aparece ensanguentado e com uma arma na boca na cama de Jon. A elipse parece omitir mais uma experiência criminosa do hustler, o qual acaba por explicar a Jon que se tratava de um policial assassinado por ele. Nesse contexto, Jon por diversas razões subjetivas e incertas aceita fugir com Luke para, a princípio, o norte do país, onde haveria um conhecido deste que poderia ajudar.

A partir daí, temos uma espécie de “*Thelma e Louise*”<sup>24</sup> gay onde ambos os personagens passam por situações de perigo e aos poucos perdem o sentido de destino e de controle sobre as ações. Luke carrega em si um sentido violento e criminoso de territorialidade perversa que se transforma ao se relacionar com Jon, pois uma relação monogâmica e de paixão é estabelecida. O acaso e a fuga acabam por reterritorializar o hustler numa instância conjugal e, ao mesmo tempo, suicida. Luke se distancia do mercado sexual e passa a transar não mais em troca de dinheiro, além de criar planos de uma fuga permanente com Jon. Porém, o mesmo não acontece com Jon. Por mais que o mesmo estivesse apaixonado por Luke, ainda havia nele um sentido de sobrevivência e desejo de

---

<sup>24</sup> “*Thelma e Louise*” (1991) é uma produção do cinema norte-americano, com direção de Ridley Scott, onde vemos duas mulheres se aventurando e infringindo a lei numa típica construção narrativa do gênero do road-movie (filme de estrada). O filme recebeu diversas leituras no que diz respeito às sexualidades femininas e ao personagem da mulher nesse cinema. Para entender mais essa leitura, ver em VALERO GARCÉS, Carmen. “*Thelma and Louise*” : gender conflict and gender debate interwomen in a film. 1996. Universidad de Alcalá de Henares. Disponível em <http://hdl.handle.net/10017/4955>. Acesso em 14 de Fevereiro de 2013.

volta para a casa, à profissão e à sua melhor amiga. A reterritorialização de Jon é evidente uma vez que este foge das normas do corpo social e compartilha dos atos subversivos de Luke. Jon se lança à deriva nessa situação que se dá pelo acaso e parte para uma imprevisibilidade que, em Luke, é sinônimo de aventura e gosto pelo perigo.

Esse trânsito entre territorialidades, representações e rotulações também se sobressai na produção argentina de Verónica Chen. No filme, Reni (Cecilia Bengolea) é uma jovem entediada, mas muito curiosa e atraída por novos sentidos de liberdade. A personagem claramente propõe um discurso que desconstrói as identidades fixas e põe em xeque os papéis de gênero. Reni passa momentos na banheira se cortando e vendo o próprio sangue diluindo na água, mas não carrega sentidos suicidas em suas palavras e experiências de maneira geral. Certa noite, a jovem conhece o hustler Andrés ([Leonardo Brzezicki](#)) num estabelecimento bancário 24 horas. Antes de entrar no mesmo, Reni observa do lado de fora Andrés transando com um homem desconhecido.

É interessante perceber nessa situação aparentemente absurda da realização do ato homossexual dentro de uma instituição financeira no espaço público, a qual primeiramente ativa desejos e fetiches no âmbito da intimidade revelada e da periculosidade da mesma no espaço público, a construção da ideia do desejo que se capitaliza, do sexo enquanto serviço monetário. Andrés oferece seus serviços em caixas bancárias 24 horas mais de uma vez ao longo do filme, onde é pago com o dinheiro recém-sacado da máquina de cédulas, no “mesmo” metro quadrado em que converte o sexo em atividade financeira. As imagens das câmeras de vigilância fiscalizam e registram a atividade de duas máquinas de poder e de emissão monetária, o caixa eletrônico e o corpo do hustler, o que parece nos lembrar do imaginário conceitual da biopolítica proposta por Foucault.

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. (FOUCAULT, 1979, p. 80)

Mas voltando à cena do encontro entre o hustler e Reni, assim que o homem sai, Reni entra para sacar dinheiro e esquece o cartão na máquina. Andrés pega o cartão e não devolve. No mesmo momento, o hustler diz ter gostado de Reni. A mesma diz que não paga para fazer amor. O encontro logo se encerra e ambos se separam. Mais tarde ou talvez numa outra noite, eles voltam a se encontrar pela mancha de determinada vida noturna. O que se estabelece ao

longo de *Vagón Fumador* é uma relação ambígua de admiração e atração sexual entre a jovem e o hustler. Aos poucos, Reni começa a mudar a sua rotina e acompanhar as perambulações dos hustlers. Há um momento em que a mesma experimenta o *trottoir*, orientada por Andrés e parceiros de ponto. Reni consegue um cliente e experimenta um *ménage à trois* (sexo a três) ao lado de Andrés.

É evidente a reterritorialização de Reni na territorialidade dos hustlers, mesmo que a seu modo. O próprio Andrés é lançado à deriva no momento em que se envolve afetivamente com Reni, a qual começa a rejeitar a vida de prostituição do mesmo. O envolvimento entra num estágio de imprevisibilidade dos destinos e da narrativa baseada na fragmentação do espaço e do tempo e na falta de referências das experiências enquanto concretas ou imaginárias. Tudo se dissolve numa espécie de sonho, numa diluição em água como parece sugerir as cenas numa piscina. As imagens fragmentam os corpos e as territorialidades escapam da compreensão do olhar espectador. Os fluxos tomam conta da narrativa e as representações e rótulos perdem seus valores e vínculos. A própria fala aos poucos se desterritorializa das vias orais para reterritorializar na dimensão da linguagem cinematográfica, enquanto *voz off*, onde Reni e Andrés se comunicam sem falar, ainda que a imagem vezes parece corresponder à circunstância do ato.

### Corpos abjetos: rituais, performances e a multiplicidade dos papéis desejantes

[...] na paquera de ‘entendidos’ e michês, esta procura de compradores e vendedores de sexo percorre itinerários urbanos, territorialidades materiais; as circunvoluções desejantes são estampadas no plano real da paisagem urbana em movimento. Elas usam, em verdade, circuitos moleculares<sup>25</sup> que atravessam a massa de transeuntes – um aparelho de captura do olhar que singulariza um sujeito desejante na multidão, separando-o fugazmente da fileira de rostos “facsimilizados” e anônimos. O olhar de relance da prostituta, do “entendido”, do michê [...] sexualiza e acende a multidão anódina, [...] por um lado, abrem-se ‘pontos de fuga’ libidinais, mas, por outro, a prostituição procede a uma reconversão econômica desse fluxo desejante. (PERLONGHER, 2008, p. 247-248)

A maneira lúdica e poética que Perlongher descreve a paquera dos hustlers pelas multidões urbanas se dá numa esfera quase fictícia, porém não menos perspicaz e analítica. Aliás, é importante ressaltar que o objeto dessa monografia acaba sendo um personagem cinematográfico, antes de tudo, o que nos leva a territórios de leitura delimitados por processos de criação de realidades e discursos que reconstróem os referenciais das realidades extradiagéticas através de uma multiplicidade de estilos de representação e elementos estéticos. Logo, a partir do texto fílmico, as análises dos filmes tendem a observar intenções e valores que se expressam e, de alguma maneira, pretendem emitir experiências subjetivas e posicionamentos políticos acerca de determinados assuntos.

Verónica Chen parece compartilhar dessa perspectiva de Perlongher sobre a ideia de fluxos desejantes que atravessam as multidões de anônimos. Essa impressão, obviamente, se dá pelo poder discursivo das imagens. Em *Vagón Fumador*, temos diversas sequências em que o hustler Andrés se lança num fluxo de imersão no espaço que parece desacelerar o movimento dos transeuntes e traduzir os rostos de cada um de maneira fugaz, porém desejante e calculada. Essa sensação é provocada no processo de montagem ou de captação das imagens que opta por um número bastante reduzido de frames por segundo, além de uma possível

<sup>25</sup> No que diz respeito à molecular e molar, “Deleuze concebe, na esteira de Bergson, que há dois tipos de multiplicidades, imanente uma a outra, que compõem o misto que é o real: a primeira é uma multiplicidade de ordem, numérica, descontínua e atual; já a segunda, por sua vez, é uma multiplicidade de organização, irreduzível ao número, contínua e virtual (DELEUZE, 1999: p.28). Em outras palavras, há uma multiplicidade molar, composta por sedimentações, “estados”; e uma multiplicidade molecular, constituída por fluxos, devires” (L.SILVA, 2010, p. 4). Deleuze e Guattari distinguem ambos os aspectos em relação ao período de simultaneidade dos dois movimentos, localizando “de um lado as massas ou fluxos, com suas mutações, seus quanta de desterritorialização, suas conexões, suas precipitações; de outro lado, as classes ou segmentos, com sua organização binária, sua ressonância, sua conjunção ou acumulação, sua linha de sobre-codificação em proveito de uma delas” (DELEUZE e GUATTARI, 1996: p.101 *Apud* L.SILVA., 2010, p. 6).

redução da velocidade das imagens nos *closes* dos rostos. Nessas sequências em que Andrés procura por indivíduos desejantes através do olhar são utilizadas um tema sonoro estranho, obscuro e dissonante, responsável por sugerir uma ideia de confusão e movimento através da mistura de sons de naturezas distintas. O olhar de Andrés ocorre em planos pontos de vista subjetivos a serviço da ideia de um jeito de olhar ágil e calculado.

De maneira menos sofisticada e mais direta, em *Hustler White* (1996) o escritor Jurgen (Bruce LaBruce) relata para o seu próprio gravador o cruzar de olhares entre ele, num carro em movimento, e o hustler Monti (Tony Ward), numa calçada, ambos sob a luz do dia.

Jurgen diz (referindo-se a si mesmo em terceira pessoa):

- Jurgen considera esse olhar furtivo como um sinal encorajador, um relâmpago, como o amor à primeira vista. Para o garoto, é um olhar gelado, fixo, que caça, encurrala, é a possibilidade de um cliente entre milhares de clientes possíveis.

Na sequência que antecede esse relato, os olhares se cruzam em câmera lenta também em planos ponto de vista<sup>26</sup>, onde inicialmente se mostra o que está sendo visto e, em seguida, o olhar de volta para quem vê, alternando-se planos nos quais ambos se tornam sujeito e objeto do olhar.<sup>27</sup> Pela primeira vez, surge uma música específica da trilha sonora com função de elevar o imaginário de desejo da relação entre esse cliente e o hustler. A troca de olhares e alternância dos planos pode ser imaginada melhor a partir das imagens referentes a seguir.

---

<sup>26</sup> Sobre uma apreensão teórica e analítica do plano ponto de vista, ver em BRANIGAN, Edward. O plano-ponto-de-vista. In Teoria Contemporânea do Cinema. Volume II. Org. Fernão Pessoa Ramos.

<sup>27</sup> É importante evidenciar que a configuração do olhar espectador nas “cinematografias queer” se baseia numa inversão dos papéis clássicos dos binarismos heterossexuais e machistas, pois o corpo masculino – ainda que queer e abjeto, no caso do hustler – torna-se objeto de desejo do olhar, ocupando o lugar da mulher inferiorizada ou mesmo dos ícones masculinos do cinema *mainstream*, numa possível leitura crítica onde os mesmos também são vistos enquanto objetos de desejo sexual. Essa perspectiva é trabalhada a partir dos conceitos revisitados pela própria pesquisadora e proponente Laura Mulvey em “Reflexões sobre ‘Prazer visual e cinema narrativo’ inspiradas por Duelo ao Sol, de King Vidor (1946)”, in Fernão Pessoa Ramos (org.), Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica, vol. I. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.



Logo após o relato de Jurgem, temos mais uma vez a repetição da mesma música e o olhar do cliente no carro em movimento para o lado de fora da janela, onde o hustler é observado enquanto se exercita numa barra fixa de ferro. Dessa vez, somente o hustler é objeto de desejo do olhar, pois o mesmo não percebe que está sendo observado. Além do ponto de vista de Jurgem, temos também a presença intercalada de planos médios do corpo do hustler, o que torna o espectador do filme privilegiado em relação ao personagem voyeurista diegético. A repetição das imagens e o uso da montagem alternada parecem alongar a situação, causando uma impressão não realista do tempo e do espaço, ambos aparentemente fragmentados, o que torna a relação de desejo sexual e a erotização da imagem elementos de maior relevância dramática. Tudo indica que há uma elipse temporal entre essas sequências, já que não vemos o carro contornando o quarteirão e passando novamente por Monti.

O diretor Bruce LaBruce nesse filme cria um mosaico interessante sobre a prostituição masculina diurna nas ruas de Hollywood e sobre as produções pornográficas. Um dos *plots* narrativos é sobre a obsessão do escritor e pesquisador alemão Jurgem pelo hustler Monti. O interesse de Jurgem é mapear a prostituição nessa região sob uma perspectiva literária e

jornalística, ao mesmo tempo. Em função disso, o escritor tenta conquistar Monti ao longo de todo o filme até conseguir o que deseja.

Essas sequências analisadas de *Vagón Fumador* e *Hustler White* estão ambas localizadas numa espécie de poética do *cruising*, que seria mais ou menos algo como a “paquera homossexual”, compreendido por Perlongher (1987) a respeito dos códigos de comunicação de desejo sexual entre clientes e michês, ou mesmo entre dois homens quaisquer. Em momentos históricos onde as relações homossexuais ocupavam contextos menos tolerantes e até mesmo proibicionistas, o *cruising* comumente era conhecido como uma espécie de ritual de olhares, gestos e códigos diversos em que os homens se utilizavam para se relacionar sexualmente com outros homens, na esfera do anonimato. “No olhar se concentra todo o esforço de compreender o desejo do outro” (LOPES, 2002, p. 142). Era e ainda é uma prática comum nos conhecidos “banheirões” e parques noturnos, onde o sexo anônimo se dá em espaços públicos num paradoxo de visibilidade e invisibilidade (RAMELLO, 2011).<sup>28</sup>

O anonimato nem sempre é preservado, mas mesmo assim podemos pensar o *cruising* enquanto parte de um complexo ritual de desejo e paquera. No caso dos hustlers, uma série de elementos é necessária para que os mesmos sejam identificáveis e desejados e o *cruising* é indispensável nesse processo de oferta e sedução. Sobre a prática da abordagem, Perlongher revela os mecanismos que precisou utilizar para que conseguisse conversar com os prostitutas durante o desenvolvimento de sua dissertação. Ele ressalta que

[...] ainda reconhecendo algum rapaz como michê, não era tecnicamente recomendável chegar até ele sem o ritual de olhares, gestos e deslocamentos que precede rotineiramente as conversas entre desconhecidos nos circuitos do *trottoir* homossexual. (2008, p. 58)

As estratégias de conquista e captura do sujeito desejante e pagante configuram-se enquanto rituais cotidianos dos hustlers. Não entraremos na ampla dimensão teórica de “ritual” evitando problemáticas que nos levariam a nos distanciarmos da perspectiva do gênero performativo ou regredir numa direção antropológica e social, a qual me parece não dar conta das territorialidades dos hustlers, dos devires e de suas desidentidades. A priori,

---

<sup>28</sup> Para Perlongher, a paquera (*cruising*) consiste numa perambulação, mais ou menos prolongada, pelas áreas da cidade tendentes a serem transitadas por homens dispostos ao prazer e às diversões (2008, p. 167). Ver mais também em RAMELLO, Stefano. Exotic Same Sex Acts between Men: Eroticism in a Public Park in North Italy. 6th Global Conference The Erotic Exploring Critical Issues, 2011. Disponível em <http://www.interdisciplinary.net/critical-issues/gender-and-sexuality/the-erotic/project-archives/6th/session-2-erotic-flashes/>. Acesso em 18/02/2013

parece tentadora a delimitação do hustler num espaço de liminaridade em que se dariam os dramas sociais e os ritos de passagem, configurando sentimentos de *communitas*, conceitos estes presente na perspectiva de Victor Turner (1982, 1987),<sup>29</sup> a qual se estrutura a partir de empréstimos teóricos de Van Gennep e Martin Buber (SILVA, 2005). A respeito desses conceitos, a problemática que devemos encontrar aqui é necessariamente o caráter provisório da saída da estrutura social e dos papéis e leis normativos.

Os “dramas sociais” são classificados por Turner como “liminares”; eles emergem nos “interstícios da estrutura social”, propiciando aos atores sociais a experiência concreta de estarem às margens da sociedade e criando ocasião para pessoas ou grupos representarem, simbolicamente, papéis que correspondem a uma posição invertida em relação ao status ou condição que ordinariamente possuem no quadro hierárquico da “estrutura social. [...] A *communitas* surge espontaneamente motivada por valores, crenças ou ideais coletivos, configurando-se numa “antiestrutura”. [...] Isso é o que explica a situação de liminaridade da *communitas*. Ela se situa às margens da estrutura social e consiste em “momentos extraordinários”, como os “dramas rituais”, “ritos de passagens”, etc., que vêm interromper o fluxo “normal” da vida cotidiana.<sup>30</sup> (SILVA, 2005, p. 38-39)

Ao preferir os estudos sobre desterritorialização e reterritorialização já realizados no capítulo anterior, não devemos entender enquanto momentos extraordinários – nos quais, segundo Turner<sup>31</sup>, estariam as performances - o estar às margens da estrutura, como se fossem ritos de passagens ou dramas rituais que interrompem o fluxo de normalidade da vida cotidiana, como sugere Turner. Não podemos afirmar o quanto pode ser provisória as reterritorializações das experiências do hustlers, nem mesmo apostar em ideais coletivos, o que me parece generalizar e criar uma identidade comum a esses corpos em deriva. A princípio, porém, percebo em Van Gennep uma possibilidade mais plausível em relação ao seu conceito de liminaridade, pois associado à noção de margem, refere-se a indivíduos “transitantes” ou de “passagem”, que oscila flutuante entre dois mundos (SILVA, 2005, p. 38). Nesse sentido, pensar em “ritos liminares”, enquanto “ritos executados durante o estágio

---

<sup>29</sup> Ver mais em TURNER, Victor. *From ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982 e TURNER, Victor. *The Anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

<sup>30</sup> “ ‘Dramas sociais’ e ‘ritos de passagens’, portanto, seriam momentos nos quais os atores sociais se arriscam numa aventura “dramática” – de representação de papéis e jogo simbólico – de ruptura e/ou inversão com a ordem estabelecida na vida cotidiana – porém, tendo como perspectiva, segundo o próprio Turner, a resolução dos conflitos a propósito da manutenção do status quo” (SILVA, 2005, p. 41). Essa leitura sugere um movimento de saída da normalidade enquanto provisória, com passagem de volta. Analisar o personagem do hustler não implica em localizar justificativas que se pautem nas leis normativas, como se essas fossem necessariamente uma manutenção do status quo que acabariam por significar a única possibilidade de normalidade e vida cotidiana para o sujeito desviante.

<sup>31</sup> Ver em SILVA, 2005, p. 42.

de margem” (Van Gennep, 1978, p. 37 *Apud* SILVA, 2005, p. 38), parece menos problemático, apesar de ainda trazer as sombras da marginalidade. Aqui, adaptando à ideia de deriva, que parece estar relativamente implícita na ideia de transitante e flutuante, de Gennep, podemos identificar a presença de rituais performativos nas experiências cotidianas dos hustlers. Logo, o distanciamento dos papéis normativos nessas territorialidades antiestruturais - por mais que os mesmos ainda possam ser ressignificados no ato da reterritorialização – não se dá por performances que interrompem o fluxo da vida cotidiana, como segundo Rubens Alves da Silva é defendido por Turner (1982, 1987). Essas performances rituais são a própria vida cotidiana do hustler, sendo que as legitimam num ato de resistência à heteronormatividade, a uma suposta ordem [performativa] natural das coisas e à ideia de corpo obscuro fora de cena. O perigo de assumir a ideia dos ritos liminares enquanto extraordinários se dá em compreender, então, que um ser identitário verdadeiro estaria na vida cotidiana e que nos rituais antiestruturais entraria em jogo algo como máscaras identitárias alternativas. Essas separações parecem um pouco fictícias e localizam um caminho identitário que se afasta das políticas queer.

[...] A secular vida pública e o cotidiano também são cheios de rituais. [...] Os rituais do cotidiano podem ser íntimos ou mesmo secretos; às vezes são rotulados como hábitos, rotinas ou obsessões. Mas todos os rituais – sagrado ou secular, público ou privado – compartilham certas qualidades formais. (SCHECHNER, 2006, p. 52)<sup>32</sup>

De uma perspectiva bem simples, é possível entender como as estratégias e códigos utilizados pelos hustlers praticantes do *cruising* urbano no exercício do *trottoir* podem ser pensados enquanto parte de um ritual do desejo localizado no cotidiano dos mesmos. O sentido ritualístico é como um texto subjetivo que transcende nesses corpos abjetos. Um texto que tende a se repetir – com variantes e constantes - e evoluir sua eficácia de acordo com o hábito e com o aprendizado da prática e das experiências. Porém, o *cruising* e o *trottoir* não assumem formas fixas, sagradas, oficiais. Os efeitos são múltiplos, pois os corpos que emitem são fragmentados e distintos uns dos outros. A performatividade desse tipo de ritual se dá na mesma lógica da concepção de gênero enquanto performance, já que os gestos, os códigos e as práticas expressadas no corpo produzem papéis identitários estratégicos e sexuais díspares, assim como os efeitos e as ocasiões que se alcançam a partir desse ritual de desejo. Seria um

---

<sup>32</sup> “[...] secular public life and everyday life are also full of ritual. [...] The rituals of everyday life can be intimate or even secret; sometimes these are labeled as “habits”, “routiness”, or “obsessions”. But all rituals – sacred or secular, public or hidden – share certain formal qualities.”

equivoco uma leitura desses rituais enquanto permanentes e iguais, quando na realidade a intenção é entender a validade desses mecanismos de captura do desejo e os motivos que os legitimam.

É importante ressaltar que a perambulação, entre olhares e gestos, do hustler e do cliente circula entre dois polos: “desejo e interesse, acaso e cálculo” (PERLONGHER, 2008, p. 170). “O cálculo já está contido no sistema de olhares recíprocos que constituem o primeiro sinal de comunicação” (PERLONGHER, 2008, p. 169), o que parece sugerir um ritual de preparação em função de uma organização do acaso. Esses rituais atravessam a sacralidade do secreto e configuram-se na própria historicidade estigmatizada e marginalizada da homossexualidade, no tabu do sexo anal e da efeminação e no poder heteronormativo que se impõe sobre as masculinidades tidas como desviantes. Logo, a prostituição masculina<sup>33</sup> nem sempre se mostrará da maneira mais visível e através do *trottoir* tradicional das prostitutas. Nessa chave, os filmes queer que tratam dessa problemática vão se destacar por tornar visíveis e desejanter esses corpos abjetos.

Nessa espécie de dança sedutora do *cruising* nos corpos em *trottoir*, inserida num complexo de códigos que valoriza o valor de venda e antecede o contato dos órgãos sexuais e das relações monetárias, o desejo se constrói no plano da materialidade e da imaterialidade. Roupas, postura, modo de andar, falar e expor os atributos corporais são requisitos que diferenciam um hustler do outro. A ideia de desempenho e representação se torna evidente. A ritualização é totalmente performática, o que necessariamente evoca papéis de gênero específicos e seleciona a clientela, o preço etc. Na realidade, são os papéis de gênero que vão legitimar e diferenciar as estratégias do *cruising* e dos modos de *trottoir* do hustler. Logo, masculinidades serão exacerbadas no corpo performativo e na sua materialidade, por exemplo. O corpo se torna lugar de marcas e sinais em prol de uma construção performática de gênero que, a princípio, busca assumir um sentido identitário, logo, identificável. Entretanto, muitas vezes serão negados os binarismos que cercam a relação entre gênero e sexualidade, o que possivelmente poderia desvincular posteriormente a masculinidade do papel ativo no ato do sexo anal, por exemplo.

Percebemos nas cenas de *trottoir* dos hustlers em *Vagón Fumador* uma expressividade que nos leva a enxergar a dimensão extra-diegética da direção e sua perspectiva de *mise-en-*

---

<sup>33</sup> Sobre isso, Perlongher comenta – mesmo que de maneira simplificada - que “[...] a prostituição viril de rua se apresenta como fracamente institucionalizada, [...] ocupando um lugar esfumado, intermediário entre a sujeição axiomática às regras do código, e certo nomadismo pseudolibertino que borbulha nos meandros das ‘cidades da noite’” (2008, p. 247). Evidentemente que devemos considerar que essa afirmação é baseada em seu estudo publicado em 1986, lembrando que todos os filmes trabalhados na monografia datam a partir dos anos 90.

*scène* na territorialidade fílmica. Aqui, diante da polissemia e imaterialidade desse termo variante, há a aproximação com a ideia de *mise-en-scène* que parece se esboçar na perspectiva de Mourlet em relação ao cinema, às aparências e à realidade, esta última calcada numa “seleção das aparências que vise o equilíbrio entre o cotidiano e o excepcional” (OLIVEIRA JR., 2010, p. 42).

Porquanto o cinema é um olhar e um ouvido mediadores entre o espectador e as aparências, porquanto a organização das aparências e sua apreensão mais eficaz constituem a *mise-en-scène*, como esta será em si beleza, isto é, exorcismo de malefícios e canto? A resposta é: pela seleção das aparências, a narrativa sobre um retângulo branco de certos movimentos privilegiados do universo. Dito de outro modo, sobretudo naquilo que elas têm de mais íntimo, as ações e reações de um homem em um cenário. [...] O ponto de chegada do cinema, atingindo em raros instantes pelos grandes dentre os grandes – Losey, Lang, Preminger e Cottafavi –, consiste em despir o espectador de toda distância consciente para precipitá-lo em um estado de hipnose mantido por um encantamento de gestos, de olhares, de ínfimos movimentos do rosto e do corpo, de inflexões vocais, no seio de um universo de objetos radiantes, injuriantes ou benéficos, onde alguém se perde para se reencontrar engrandecido, lúcido e apaziguado. (MOURLET, “Sur un art ignore”, 1959 *Apud* OLIVEIRA JR., 2010, p. 42-43)<sup>34</sup>

Também para Michel Mourlet, “a dominação constante das formas por uma arquitetura onde todas as partes se respondem e se provocam, atingirão uma fascinação, ou impossibilidade para o espectador de se arrancar à ordem do espetáculo” (OLIVEIRA JR, 2010, p. 40). Interessa-nos acolher essa concepção em que o olhar diegético e extra-diegético oscilam numa apreensão das experiências no espaço cênico entre o cotidiano e o extraordinário, entendendo a potência política da construção de beleza que se dá o abjeto espetacularizado nas aparências de realidade que são performatizadas na dimensão da *mise-en-scène*.

Logo, percebemos nos *hustlers* de *Vagón Fumador* na prática do *trottoir* um elemento que se relaciona com a construção da perspectiva do olhar no espaço e das ações e reações interessada por certa pretensão política do discurso construída através da configuração dramática do espetáculo. Novamente é utilizado o plano ponto de vista subjetivo, assimilado à ideia de reprodução do olhar de um indivíduo, no qual assumimos a posição do olhar de um cliente anônimo e sem materialidade na imagem que se locomove a partir do movimento de um carro em velocidade reduzida. Olhando para fora da janela, a rua se torna palco e os

---

<sup>34</sup> Tradução de Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior em *O cinema de fluxo e a mise en scène*. São Paulo. 2010. Ver mais sobre Michel Mourlet em “Sur un art ignore”, *Cahiers du Cinéma* número 98, agosto de 1959.

personagens se tornam uma espécie de *performers* direcionados para a câmera (o olhar). “O performer atua como um observador. Na realidade, ele observa sua própria produção, ocupando o duplo papel de protagonista e receptor do enunciado (a performance)” (GLUSBERG, 1987, p. 76).

À ideia de *performer*, procuramos ressaltar uma apreensão do termo que se distingue da representação fictícia da encenação teatral, atentos à questão da construção de personagem desta. Ou seja, consideramos uma “instauração da presença do corpo e da pessoa do próprio *performer*” (ARAÚJO, 2009, p. 253), atravessada por projeções desidentitárias que se tornam relativas à disposição e desejo dos clientes, mas antes controladas e limitadas pela aptidão de cada corpo e gênero relativo ao hustler. Com as devidas ressalvas, seria uma perspectiva próxima do importante teórico acerca dos estudos de performance Richard Schechner, o qual acredita que “performances geralmente tratam daquilo que o performer recobra de seu próprio eu” (1985, p. 20 *Apud* MÜLLER, 2005, p. 79).<sup>35</sup>

Voltando à cena, observamos corpos exaltados se comunicando a partir de gestos diversos e transmitindo fluxos de desejos não mapeáveis. Andrés entra e sai do campo de visão se locomovendo sobre rodas de patins e olhando de esguelha, de maneira sedutora e contida. Mais uma vez, Andrés se assemelha a uma máquina, um corpo alterado sobre rodas, uma máquina de capital e desejo circulante. Enquanto isso, ao fundo, os seus companheiros do ponto tocam as genitálias, imitam animais peçonhentos, articulam a língua como cobras prestes a dar o bote, latem como cães, ficam de quatro ofertando a região anal ou simplesmente olham assumindo certa masculinidade dura e ameaçadora.<sup>36</sup>

A encenação performativa vai colocar os diferentes fluxos de desejo e de sentido em conexão, deixando emergir as diversidades [...] nesse sentido, vai buscar justamente se libertar da construção da unidade, do discurso homogêneo e do sentido articulador. Ela procurará se deixar atravessar por sentidos, por linhas de força, por heterogeneidades materiais, discursivas e de linguagens. (ARAÚJO, 2009, p. 257)

Em outra cena mais adiante, há o momento em que Andrés “ensina” os elementos performativos presentes na prática do *trottoir* para Reni, explicando os gestos, sugerindo

---

<sup>35</sup> Sobre os estudos de performance de Richard Schechner ver em SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985

<sup>36</sup> Apesar da importância da totalidade da performance, também há a preferência específica por regiões do corpo, o que nos leva a pensar que “no ‘agenciamento maquínico’ dos membros, [...] os outros não são vistos como ‘identidades pessoais’, mas apenas como possibilidade de um contato parcial, de órgão a órgão. O corpo é parcelado, certas partes são “separadas” do conjunto. No caso dos michês, o objeto destacado é sobretudo o pênis” (PERLONGHER, 2008, p. 171)

ações, como já citei no primeiro capítulo. O mesmo exercício de *mise-en-scène*<sup>37</sup> da cena analisada no parágrafo anterior é desempenhado, na mesma estrutura estética e narrativa. Mesmo sendo orientada pelo hustler, Reni age à sua própria maneira em busca da produção de desejo no corpo e na sua relação com o outro que olha. Andrés percebe que Reni gosta da sensação do *cruising*, do corpo em oferta no *trottoir*, concluindo que a mesma se sente com poder, algo que Reni acaba concordando.

Nesses exemplos, seria impossível tentar categorizar cada performance e identificar seus respectivos papéis de gênero, uma vez que a encenação performativa do desejo transcende as conhecidas identidades – desviantes ou não - e modelos de sexualidade binários, o que nos leva mais a pensar em corpos estranhos dotados de prazer e possibilidades ou até mesmo de uma leitura de Dona Haraway (1985) sobre a metáfora dos ciborgues. Numa condição transitória do ciborgue, Haraway problematiza “o corpo historicamente construído, a partir de considerações acerca da construção das identidades e dos conceitos marxistas” (BARRETO, 2011, p. 46). Segundo Barreto (2011),

o ciborgue de Haraway não clama ao estado original, tampouco pela ideia de plenitude. Ele vai a caminho da contradição, da não-polaridade, da não-binaridade e não é estruturado pela ordem do público e do privado. Para a autora, o ciborgue representa a metáfora da sexualidade híbrida, e de uma identidade parcial e contraditória, onde são quebradas hierarquias sociais, de raça, sexo e gênero (HARAWAY, 2000)<sup>38</sup>. Consequentemente, passam a transitar entre-fronteiras, numa imbricação do humano e do animal, do orgânico e inorgânico, do físico e não-físico [...]. (p. 46)

Dentro de uma esfera analítica, podemos compreender os hustlers de *Vagón Fumador* através de uma perspectiva próxima da metáfora dos ciborgues de Haraway. A performance selvagem da encenação animalesca e as relações do corpo com a máquina nos levam a pensar em organismos híbridos e ambíguos. Andrés experimenta o *snowboard* se movendo sobre uma prancha eletrônica numa casa de jogos. Seus movimentos corporais são traduzidos na imagem simulada na tela, o corpo assume uma nova função e experimenta uma realidade

---

<sup>37</sup> Aprecio também a perspectiva de Rivette, a favor da “mise-en-scène enquanto expressividade irrefreada, direta, ampla, corpórea, liberta o máximo possível das convenções e dos códigos [...] como linguagem não domesticada, selvagem, quiçá como anti-linguagem” (OLIVEIRA JR., 2010, p. 27). A *mise-en-scène* nessa monografia é compreendida, sobretudo, como o espaço da cena e o sentido máximo de possibilidades exploradas no ato de captação da imagem a fim de um espetáculo também máximo. A ideia de um fluxo de performance e encenação é interessante para o trabalho, apesar de não excluir o papel da montagem na construção subjetiva de um aspecto de *mise en scene* que se preze.

<sup>38</sup> Sobre o ciborgue de Haraway, ver mais em HARAWAY, Donna. Manifesto para Ciborgs. In: Silva, Tomaz Tadeu da. Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano. Organização e tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autentica, 2000.

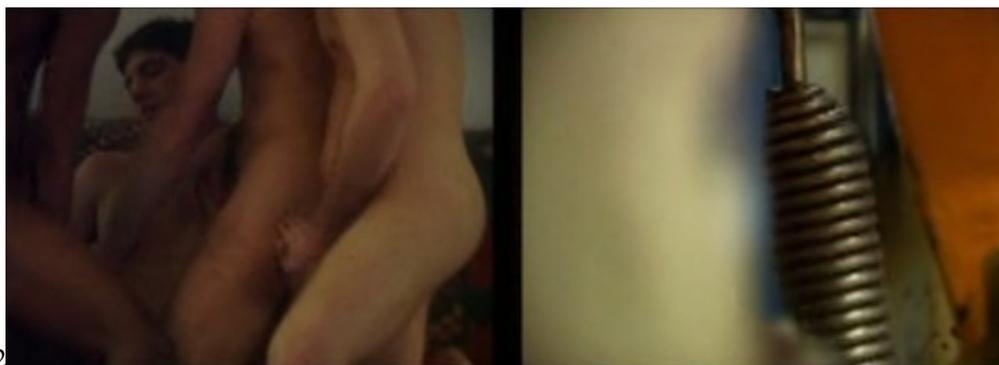
fictícia, num ciberespaço, mesmo que ainda vinculada a uma interação mecânica. Segundo Barreto (2011), “o corpo humano passa da condição de puro biológico e passa a ocupar um lócus das interfaces” (p. 58). Segundo Lévy, “interfaces é o aparato material que permite a interação entre o universo da informação digital e o mundo ordinário” (1999, p. 37 *Apud* BARRETO, 2011, p. 58).



Seguindo a mesma ideia, está ainda mais claro as associações entre corporalidades humanas e maquinarias quando o diretor Lionel Baier se utiliza de duas telas no procedimento de montagem de algumas seqüências de sexo em *Garçon Stupide* (2004). Escolher posicionar lado a lado dois fluxos de imagens é – em diversas modalidades – propor uma relação entre os quadros, comparando-os de alguma maneira. O procedimento é utilizado num contexto muito claro e parece comparar o corpo do hustler em atos sexuais estimulando e vendendo prazeres e desejos e as máquinas produzindo chocolate, as quais fazem parte de um processo que também envolve desejo, prazer e capital. A seguir, a relação pode ser percebida nos dois quadros compostos por duas telas, referente a uma mesma seqüência.



Quadro 1



Quadro 2

O mesmo tipo de montagem é utilizado em outras situações parecidas, como em momentos em que as máquinas da fábrica de chocolate onde o hustler Loïc (Pierre Chatagny) trabalha durante o dia são substituídas por imagens de animais embalsamados, referentes ao observatório de biologia onde trabalha sua melhor amiga, Marie (Natacha Koutchoumov). A relação corpo e animal, materialidade e natureza biológica também parece sugerir proximidades com a ideia do ciborgue.

A internet também serve para a construção dos corpos dos hustlers que parecem tornar o mecanismo do *trottoir* em visibilidade digital através de uma linguagem virtual. No ciberespaço, o ritual de desejo é realocado e reestruturado. Os hustlers que se utilizam da internet fogem da visibilidade do espaço das ruas e da periculosidade do acaso. Porém, os encontros marcados via internet podem se mostrar igualmente imprevisíveis uma vez que o contato físico do hustler e do cliente é tido. Na internet, o *cruising* perde o sentido e a conquista se dá de maneira mais objetiva – porém de maneira distanciada -, através de códigos textuais, imagens estáticas digitais ou transmitidas via webcam. Apesar disso, a construção do desejo se torna ainda mais importante e, para muitos clientes, o mistério cibernético pode ser bastante excitante por sua natureza imaginativa e livre. Tudo depende de como a sedução é articulada pelo hustler, de suas histórias inventadas, de sua corporalidade hiperbolizada e fantasiada.

No filme francês do cineasta [Gaël Morel](#), *Notre Paradis* (2011), Vassili (Stéphane Rideau) é um hustler experiente, porém considerado velho demais pelos clientes. Vassili aparenta estar entre os 35 e 40 anos de idade e enfrenta dificuldades em conseguir clientes pelo mecanismo do *trottoir*, já que geralmente compartilha os pontos com outros hustlers mais jovens. A competição é atenuada no ciberespaço, assim como os conflitos de idade e aparência parecem encontrar certa solução ilusória. Há uma sequência em que Vassili recebe em sua casa um cliente com aparência de 50 anos ou mais. O cliente acusa o hustler de ter

mentido sobre a idade e desiste do programa, pois diz que o mesmo parece velho demais. Vassili se defende dizendo que o cliente havia visto sua foto na internet e aceitado mesmo assim. Nesse momento, surge na cena o jovem e indefeso Angelo (Dimitri Durdaine), que dormia no quarto de Vassili pela primeira vez, após ter sido resgatado no meio de um parque, onde estava desacordado e sem lembranças. Vassili vê em Angelo a solução do problema que impedia o cliente de lhe pagar, deixando os dois a sós para que realizassem o ato sexual.

Numa outra cena, Vassili está vestido com roupas de couro e assumindo a aparência subjetiva das visualidades sadomasoquistas em sua foto de bate-papo na internet. Um pouco depois, vemos Vassili com as mesmas roupas na casa de um cliente. Angelo está com ele, mas não assume nenhuma identificação visual específica. O cliente se mostra agressivo e insatisfeito com a performance de ambos, o que acaba obrigando Vassili a se defender, assassinando o agressor. Na realidade, Vassili não parece dominar o ato performativo e violento do sadomasoquismo nem mesmo sentir prazer com o mesmo. Entretanto, uma pré-disposição é esperada uma vez que essa identidade é ofertada na internet, o que torna evidente que nem sempre o hustler vai operar com as mesmas subjetividades sexuais que possam ser comumente vinculadas a determinadas expressões de gênero.

O desejo e o prazer nem sempre serão deslocados de seus papéis por mais subversivos que os mesmos possam significar na dinâmica das sexualidades desviantes. Esse é um dos fatores que tornam as subjetividades e corpos queer lugares do abjeto e do ambíguo e, nesse caso, demonstra como mesmo nas relações homossexuais podem existir leis normativas e a categorização dos corpos, no qual estariam organizados os desejos de acordo com papéis padronizados; uma espécie de elo racional presente na própria negação dos binários. Tanto Dona Haraway como Beatriz Preciado vão se utilizar da visão teórica foucaultiana que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual” para pensar, respectivamente, conceitos de biotecnologias e relações entre corpo e máquina (ciborgue) e o gênero manifestado na materialidade dos corpos (BARRETO, 2011).

Preciado,<sup>39</sup> assim como Haraway,<sup>40</sup> entende o corpo como espaço de opressão e lócus de resistência e que as novas biotecnologias de produção e reprodução do corpo assumem um papel importante para novas ressignificações corpóreas, de modo que estabelecem relações entre corpo e máquina. Deste modo, Preciado não essencializa a tecnologia como simples

<sup>39</sup> Ver mais em PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contra-sexual: prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Opera Prima, 2000.

<sup>40</sup> Ver mais em HARAWAY, Dona. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. In *Socialist Review*. 1985.

aparato da dominação masculina, mas sim, a compreensão do sexo e gênero como tecnologia em sua própria linguagem. Ela ainda ressalta que o gênero não é simplesmente performativo como Butler (2005) nomeia, mas se manifesta na materialidade dos corpos, puramente construídos e inteiramente orgânicos. (BARRETO, 2011, p. 44-45)

Percebido esse efeito de “desencarnação” (*disembodiment*) da materialidade orgânica do corpo que surge da cibercultura e a possibilidade de invenção de identidades múltiplas – ainda que essas também necessitem de um corpo como imagem discursiva –, é importante localizar a existência de sujeitos que resistem e se expressam por meio da corporificação (*embodiment*). Sobre estes, pensamos através da perspectiva que Preciado sugere na citação acima. Um forte sentido identitário tende a se mostrar nas práticas de modificação do corpo (tatuagens, piercing etc), mas também a questão da visibilidade da diferença enquanto ato de resistência à normalização dos corpos é evidente (MARTINS, 2008). As “ressignificações corpóreas” ocorrem não só na internet, mas também na própria materialidade dos corpos abjetos que negam a invisibilidade do desvio, uma vez que temem o aprisionamento numa normalidade desviante, logo, subordinada (*idem, ibidem*). É claro que essa visibilidade das modificações do corpo é limitada e às vezes acaba se ligando mais a uma espécie de estilização de uma subcultura punk ou sadomasoquista, ainda que carregue em si a experiência da abjeção.

Em *Hustler White*, uma parte considerável dos hustlers poderia associar-se a essas subjetividades de visualidades queer incorporadas, entretanto há um personagem com um destino particularmente interessante na narrativa. Após ser atropelado e perder parte da perna abaixo do joelho, o hustler passa a utilizar uma prótese móvel que permite que o mesmo continue a perambular pelas ruas. Após o ocorrido, o hustler consegue um tipo diferente de cliente que, no caso, excitava-se com membros amputados. No ato sexual, o hustler retira a prótese e se aproveita da perna mutilada, ou seja, da ausência da materialidade anterior, para penetrar com esse novo formato mecânico do corpo o orifício anal do cliente desejanste. A adição e a perda podem agir como tecnologias que deslegitimam a fixidez e estabilidade do corpo, logo, negando a ideia de algo natural e dado. Para Butler, citado por Sarah Salih (2012), “[...] a natureza fantasmática do desejo revela o corpo não como a sua razão ou a sua causa, mas como a sua circunstância e o seu objeto. [...] A estratégia do desejo é, em parte, a transfiguração do próprio corpo desejanste. (BUTLER, 1990 *Apud* SALIH, 2012, p. 82).

Já vimos como o gênero – segundo Judith Butler - é performativo e construído pela repetição de gestos e códigos articulados na produção do parecer natural e intrínseco à

sexualidade biológica dos indivíduos, o que nos levaria a questionar parte da citação de Antônio Araújo, encenador e professor do Departamento de Artes Cênicas da USP, no que diz respeito novamente à encenação performativa.

Ao invés da “produção de sentido”, busca-se, como na performance, a “produção de presença”, ao invés da “organização simbólica”, da “homogeneização dos materiais” ou da amarração de um sentido, emergem “pedaços de sentido”, possibilidades tateantes de significação, postas em movimento e em contato. (ARAÚJO, 2009, p. 257)

O motivo seria pela reivindicação do ato e efeito de organização simbólica e homogeneização dos materiais em busca de um papel de gênero legítimo, fixo e inquestionável, condição esta que legitimaria o caráter natural e repetitivo do mesmo. Porém, também já problematizamos a questão da originalidade do gênero e da possibilidade de criação, reconstrução e modificação dos papéis por meio da encenação, entendendo que na verdade não existe o gênero e sim o seu efeito e discurso, ambos construídos. Para a presente argumentação, é interessante pensar nessas “possibilidades tateantes de significação” e “produção de presença” mais do que “produção de sentido” e “construção de unidade”.

É preciso ressaltar que Antônio Araújo está se referindo ao conceito de performance artística e sobre isso esbarramos na problemática conceitual sobre o termo “performance”, o qual parece assumir diferentes perspectivas dentro do teatro, do cinema, da dança, dos rituais seculares e sagrados, do gênero etc. A princípio é importante considerar a apropriação de diversas abordagens, entendendo que uma não termina onde começa a outra, necessariamente. As disciplinas se dissolvem e revelam seus impasses e suas falsas constantes. Abordo aqui um imaginário de performances transitantes e não-fixas e que, quando produtoras de identidades, as mesmas seriam estratégicas em vez de naturais e essencializadas. As identidades estratégicas que não fazem do hustler homossexual nem heterossexual, e sim o fazem mais máquina do que homem, mais tecnologias do corpo do que gênero, readaptando o pensamento de Beatriz Preciado (2011) citado no primeiro capítulo.

Também podemos pensar a ideia de identidades estratégicas menos vinculada ao gênero de cada indivíduo na ordem de resistência à normalização, como as sapatas, bichas, trans. Esse distanciamento parcial do gênero enquanto discurso identitário político nos aproxima da perspectiva da criação de papéis a partir de uma encenação performativa próxima de um laboratório teatral, ensaiada, artística, a qual foi evitada em análises anteriores. Evidentemente que nem todo hustler possui a habilidade e o desejo de assumir papéis que

destoam de suas experiências e desejos. O garoto que costuma exercer uma figura extremamente máscula, aposta na indumentária, aponta para o pênis com as mãos e se refere ao cliente como “bicha”, possivelmente relutaria em exercer um papel fictício muito distante do imaginário viril e heterossexual.<sup>41</sup> As territorialidades que cercam as experiências dos hustlers são extremamente subjetivas e variantes, podendo nem sempre ser consideradas de uma ordem de resistência presente no corpo abjeto, pois às vezes podem significar um estado de carência que acaba por tender à patologização do sexo entre homens e das experiências desejanças, tornando o ato de se prostituir como um mal necessário.<sup>42</sup>

No filme norte-americano de Everett Lewis, *Skin and Bone* (1996), Harry (B. Wyatt), Billy (Garret Scullin) e Dean (Alan Boyce) são três hustlers em diferentes estágios de suas carreiras. O primeiro entra em profunda contradição, o segundo é iniciante e se apaixona por um cliente, o terceiro – também iniciante - parece preferir as mulheres como clientes, mas aos poucos começa a aprender sobre os laços homoafetivos que podem surgir. Gislaine (Nicole Dillenberg) é como uma agente de serviços sexuais de prostituição, ela consegue os clientes e organiza as atividades dos hustlers, definindo horários e lugares de encontro, informando o desejo de cada cliente – homens e mulheres - e o papel que deverá ser desempenhado. A função de Gislaine acaba por profissionalizar os serviços dos hustlers, o que em parte contribui para que os mesmos não precisem se utilizar do espaço da rua na prática do *cruising* e do mecanismo do *trottoir*. Ao que tudo indica, as relações de trabalho desses hustlers agenciados habitam mais o universo dos fetiches e das fantasias sexuais, o qual está naturalmente associado às encenações e às criações fictícias de identidades. Aqui entram em questão as identidades estratégicas enquanto papéis – personalidades, estereótipos, invenções fantásticas - no sentido mais dramático e artístico, ou seja, na ideia da criação consciente de personagens.

Além de hustler, Harry também se considera um ator pela natureza de suas experiências na prostituição. Para ele, a eficácia da performance – a maneira como se encena e seus efeitos – é uma de suas maiores preocupações e por isso trata de se preparar quando está em casa. Na sequência em que Harry vai até à casa de Dean – a pedido de Gislaine - para ensiná-lo como executar certas ações e personagens de maneira convincente e satisfatória é nítida a importância do laboratório, que seria uma preparação criativa e física dos corpos e de

---

<sup>41</sup> É pertinente ressaltar que esse trabalho de monografia tem interesse no personagem do hustler, mas em nenhum momento acredita numa identidade ou perfil generalista, entendendo que a prostituição masculina abarca um amplo imaginário de cartografias de desejos e subjetividades das mais díspares possíveis.

<sup>42</sup> Esse ato de patologização da prostituição atravessada por discursos preconceituosos e heteronormativos é comum por parte de diversos hustlers entrevistados nos documentários de Wiktor Grodecki.

um pretexto fictício. Harry diz para Dean que para ser como um cowboy se deve agir como um. Após um corte na cena, vemos em plano aberto Harry vestido com acessórios que lembram a indumentária de um cowboy, com exceção das aberturas abaixo das costas e entre as pernas de modo a tornar visíveis a genitália masculina e as nádegas. O personagem chicoteia forte o chão com um chicote de couro exercendo gestos e emitindo sons referentes ao ideal de virilidade do cowboy. Após assistir a encenação, Dean surge com a mesma roupa e acessórios e reproduz a cena de Harry. Em seguida, Harry ensina a Dean como bater com um pequeno chicote em suas costas, dentro de um esquema calculado de prazer e violência.

Na opinião de Richard Schechner, “é durante ensaios e oficinas que, de fato, ocorrem os momentos mais seguros para se estabelecer o vínculo entre as performances ritual e estético-teatral” (SCHECHNER, 1985, p. 36 *Apud* SILVA, 2005, p. 56). Schechner propõe pensar essa preparação do *performer* a partir de sua concepção de “comportamento restaurado”, o qual corresponderia a “sequencias organizadas de acontecimentos, roteiro de ações, textos conhecidos, movimentos codificados [...]” (SCHECHNER, 1985, p. 35-36 *Apud* SILVA, 2005, p. 53).

[...] as discussões deste teórico estão assentadas na questão das estratégias, dos recursos mobilizados visando aprimorar a técnica e, por conseguinte, na qualidade da “representação” cênica ou atuação performática do ator [...] Portanto, o que Schechner destaca são os treinamentos, ensaios, workshops, etc., no esforço de demonstrar com detalhes que o “comportamento restaurado” consiste em trabalho árduo, intenso e rigoroso, que vai além do esforço físico e intelectual exigido ao performer, mas também traz à tona, a recordar nos gestos, nos movimentos corporais, as experiências guardadas [...], internalizadas através de um longo e complexo processo de socialização (Silva, 1999), procurando, desse modo, enfatizar o elo do “comportamento restaurado” como processos da socialização do ator, pois se trata de uma atividade cultural que evoca a memória, instiga à reflexão e remete a experiências que fazem parte da trajetória de vida do sujeito. (SILVA, 2005, p. 54)

A partir disso, Schechner compreende enquanto simbólico e reflexivo o comportamento restaurado, o qual sugere pluralidade de significados (SCHECHNER, 1985 *Apud* SILVA, 2005). “A pessoa pode agir como outra; a pessoa social ou transindividual é um papel ou conjunto de papéis” (SCHECHNER, 1985, p. 36 *Apud* SILVA, 2005, p. 55). A partir da citação antes desse parágrafo, podemos evidenciar como esse comportamento restaurado trata-se de um modelo cultural, o que nos lembra também que para Schechner (1985) a representação é um comportamento repetitivo. Essas associações carregam uma ideia da qual

não se afasta a encenação – fictícia e criativa - da concepção do “performar” gênero, uma vez que consideramos a repetição e o simbólico ambos elementos da socialização do sujeito numa incessante produção de significados correspondentes a certos modelos culturais normativos. Por outro lado, a presença do *performer* - de um fazedor, ou seja, um sujeito - está desvinculada da condição do gênero performativo para Judith Butler, segundo Sara Salih (2012). Para Butler (1990), “os atos de gênero não são executados [performed] pelos sujeitos, mas [...] constituem performativamente um sujeito que é o efeito do discurso e não a sua causa” (SALIH, 2012, p. 92).

As identidades de gênero são construídas e constituídas pela linguagem, o que significa que não há identidade de gênero que preceda a linguagem. Se quiséssemos, poderíamos dizer: não é que uma identidade “faça” o discurso ou linguagem, mas é precisamente o contrário – a linguagem e o discurso é que “fazem” o gênero. Não existe um “eu” fora da linguagem, uma vez que a identidade é uma prática significativa, e os sujeitos culturalmente inteligíveis são efeitos e não causas dos discursos que ocultam sua atividade (GT, p. 145).<sup>43</sup> (SALIH, 2012, p. 91)

Aproximar as performances de gênero da encenação conscientemente construída dos papéis identitários resulta mais uma vez em localizarmos o caráter imitativo do gênero. Uma vez que a *drag queen* e as travestis trabalham com a existência da possibilidade de performar gênero, as mesmas acabam por contestar o original e o natural no ato parodístico. De outro lado, a possibilidade de incorporar uma identidade marcada pelo efeito de gênero da masculinização do estilo cowboy e, no ato da imitação que se encena, reconfigurar os códigos visuais e discursivos também reforça o aspecto político das performances. O imaginário da prostituição masculina traz em seus aspectos uma pré-disposição criativa e tecnológica do corpo em sua materialidade e expressividade que nos leva a reforçar a presença do sujeito no ato performativo de criação de múltiplos papéis de gênero desvinculados de suas epistemes normativas. O ponto mais crucial desse esquema fictício e hiperbólico está na desconstrução entre as relações de gênero e sexualidade, já que a consumação do desejo nem sempre estará vinculada às leis binárias dos gêneros exaltados nos corpos performáticos, uma vez que a negociação é ampla e imprevisível. Aquele cowboy encenado por Harry não carrega a ideia equivocada da originalidade da masculinidade heterossexual ativa, o que sugere uma territorialidade totalmente estranha e desconhecida. Em *Hustler White*, um hustler vestido de

---

<sup>43</sup> A abreviação refere-se a obra de Judith Butler intitulada “Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity. Nova York: Routledge, 1990.”

cowboy se transforma em animal (cavalo ou touro), já que aparentemente o único desejo do cliente atendido é montá-lo como num touro mecânico, o que parece sugerir mais uma vez a perspectiva do hustler enquanto o ciborgue de Haraway. Assim, o corpo estranho (queer) do hustler aponta para as fissuras da própria linguagem responsável pela concepção de gênero e das identidades construídas.

Em outra cena bem introdutória, Harry dança e pula nu de maneira agitada e violenta diante de um espelho do seu quarto. Enquanto se exercita ao som de uma música de sonoridade densa e agressiva, aos poucos o hustler veste um uniforme de policial, incluindo armas de fogo e cacetetes. Na continuação da cena, sob a luz de um dia ensolarado, vemos Harry e Billy vestidos de policial em alguma região elevada de Los Angeles. Harry pede para que Billy assista e aprenda e se aproxima de um carro parado, no qual vemos o motorista - um homem mais velho e de peso elevado. Harry pede para o motorista sair do carro e mostrar sua habilitação. Algo parece irregular no documento e Harry começa a espancar o motorista na primeira tentativa deste contestar o policial (Harry). Confuso e chocado, Billy interfere na situação e tenta impedir o espancamento. Harry explica que o espancamento faz parte da cena e está sendo pago pelo cliente.<sup>44</sup> À agressão do cacetete procede-se a violência do ato sexual quando Billy é orientado a enfiar os dedos com violência no ânus do cliente.

O que se descobrirá mais à frente é que esse motorista também estava executando um personagem, já que oficialmente ele assume a função de policial. Isso traz à tona um imaginário fetichista carregado por uma dimensão política de inversão de papéis de poder, já que o policial assume a posição de vítima da violência enquanto o corpo estranho do hustler – historicamente associado à trajetória de agressão e humilhação dos homossexuais por parte das instituições de poder – torna-se o praticante do ato. Ao mesmo tempo, a relação estabelecida é de comum acordo e busca o alcance de prazer de pelo menos uma das partes, que no caso é o próprio violentado.

Essa subjetividade desejante da prática sadomasoquista permeia o universo dissonante dos atos de prazer e sociabilidades queer em boa parte dos textos fílmicos que centralizam o personagem do hustler numa matriz discursiva subversiva. Os fetiches e fantasias sexuais ao mesmo tempo em que habitam as territorialidades desviantes e marginalizadas – no cinema e na estrutura social – em que derivam os hustlers, também participam do complexo de visibilidade queer comprometidos com a perspectiva do abjeto destabilizador dos processos

---

<sup>44</sup>Essa situação de perda do “self” e criação de personagens também é comprovada por Perlongher ao entrevistar um michê que diz: “Quando eu vou transar com um cliente, eu não sou eu; eu sou a fantasia do cliente” (1987, p. 200).

de normalização das sexualidades e gêneros. Logo, esses filmes e personagens propõem pensar em “multiplicidade, ambiguidade, fluidez das identidades sexuais e de gênero, tecnologia, abjeção, representação corpórea [...]” (BARRETO, 2011, p. 36), por meio da desnaturalização e subversão, da performance e da paródia, desconstruindo conceitos a partir da própria linguagem que tornam os mesmos discursos oficiais (*idem, ibidem*).

#### A problemática dos rótulos: *Queer Cinema*, *New Queer Cinema* e identidade queer

O cinema ao longo de sua história instituiu valores e representações que contribuíram para definir a rigidez dos papéis dicotômicos entre hetero/homo, homem/mulher e masculino/feminino, reapropriando-se das relações do poder falocêntrico, heteronormativo e patriarcal. [...] A transgressão das identidades no cinema foi construída imagetivamente por fissuras na tela, por onde escorriam meta-linguagens e outros sentidos não ditos, parafraseados em circunstâncias que ora levava o deboche e a comédia ou ora visto como um drama a ser revelado, uma questão a ser descoberta. As sexualidades variáveis, quando permitidas, detinham uma narrativa ideológica que marcava a diferença e a exclusão da norma, da ordem, do instituído. Um caminho traçado sempre às paralelas, sendo definido e definindo-se como algo proibido, culpabilizado, ou ainda, na vertente do riso e do escracho, onde as linhas do eu e do outro ficam mais fortemente separadas pelo que não reconheço em mim. (NEPOMUCENO, 2008, p. 3)

Seria uma tentativa tardia a de mapear o cinema clássico-narrativo e as cinematografias de festivais de gênero e, ainda, tendo como reflexo a estas últimas, as experiências sintomáticas de um suposto *Queer Cinema* e *New Queer Cinema*. No entanto, ainda que de maneira pontual, são necessárias algumas considerações acerca dos personagens invisibilizados pelas diferenças que fugiam à regra – heteronormativa, patriarcal, moral – ou visíveis na excentricidade abjeta e trágica das mesmas postas para divertir ou terem seus desejos castigados e reprimidos.

Sob a égide do *mainstream*, as narrativas clássicas se comprometiam abertamente ao imaginário da heterossexualidade compulsória aliando-se ao discurso heterossexista e patriarcalista que era inscrito nas subjetividades e atos socializantes dos personagens. A legitimidade do modelo heteronormativo é alcançada pela própria estilização do oposto, do desvio à norma, ou seja, pela criação de contrastes responsáveis por categorizar narrativamente os medos, perigos, as patologias e as ameaças à perda de controle sobre a resolução dos conflitos e da realização dos finais felizes. A serviço da manutenção da moral e dos bons costumes, da ordem e da racionalidade, os personagens desviantes tinham finais trágicos, convertiam-se – ou seja, “endireitavam-se” – ou acabavam condenados à solidão da anormalidade.

Evitamos, porém, uma perspectiva generalizada sobre a trajetória política dessas narrativas cinematográficas, percebendo que houve esforços que buscaram deslegitimar os padrões estéticos e discursivos acerca dos corpos, gêneros e sexualidades, colocando em xeque as estruturas de desejo, olhar e autoridade que regiam a linguagem cinematográfica.

Logo, mesmo num espaço restrito do *mainstream*, não podemos deixar de perceber a importância de exceções que prezavam pela desmistificação de uma identidade desviante singular, efeminada, cômica e teatralizada – ainda que não negassem a legitimidade desses arquétipos e seus direitos e expressões performativas e miméticas – para abrir espaços de visibilidade em que os papéis de gênero perdiam suas amarras psicanalíticas e categorizadas num fluxo narrativo de experiências sensíveis e reflexivas acerca de histórias, paixões, conflitos e desejos de personagens complexos, estranhos e instáveis. Essas propostas tanto flertavam com a estética *kitsch* e *camp* - trazendo consigo um imaginário de gestualidades, comportamentos e visualidades advindas de uma apreensão mais realista e política dos estereótipos – como também com a sobriedade de outras estéticas e estilos de representação (TAVARES, 2012).<sup>45</sup> Essas tentativas aventureiras nos permitem apreender discursos abertos sobre a natureza das relações intersubjetivas e sociais, propondo um imaginário *queer* identificado no próprio corpo filmico que parece se inovar nas brechas da própria linguagem dos gêneros cinematográficos.<sup>46</sup>

Essas expressões performáticas de gênero e a preocupação com certo distanciamento das identidades estigmatizadas e reducionistas dos personagens desviantes nem sempre eram bem recebidas pelo público *mainstream* ou pelas militâncias gays, pois muitas vezes revelavam universos de “perversão”, desejo pelo obscuro, comportamentos excessivos, os quais incomodavam agendas políticas assimilacionistas – higienizantes e normalizadoras – e a imagem pudica dos padrões estéticos norte-americanos. No momento em que a AIDS passa a ser automaticamente associada aos homossexuais essa problemática é acentuada e os estigmas de culpa, desvio, solidão e vergonha voltam a ser explorados na perspectiva da doença degenerativa e castigante, ainda que também direcionassem os filmes a retratar o imaginário

---

<sup>45</sup> A recusa da vergonha, dos sentimentos de tristeza e humilhação, da ideia de masculinidades inferiorizadas e efeminações monstruosas, dos vínculos entre sexo biológico e gênero binário, entre outras propostas reflexivas, se destacam em filmes - identificados por Léo Tavares (2012) – como: *The Children's Hour* (1961), de William Wyler; *Victim* (1961), de Basil Dearden; *Tystnaden* (1963), de Ingmar Bergman; *If...*(1968), de Lindsay Anderson; *Midnight Cowboy* (1969), de John Schlesinger; *The Boys in the Band* (1970); *W.R: Misterije Organizma* (1971), de Dusan Makavejev; os filmes de Pedro Almodóvar; *Victor Victoria* (1982), de Blake Edwards, *The World According to Garp* (1982), de George Roy Hill; *Making Love* (1982), de Arthur Hiller; *Querelle* (1982), de Rainer Werner Fassbinder; *Desert Hearts* (1985), de Donna Deitch; *My Beautiful Laundrette* (1985), de Stephen Frears; entre outros. Para evidenciar com maior precisão a trajetória queer no cinema *mainstream* – e também independente, underground etc - recomendo uma leitura crítica do estudo de Léo Tavares em *Queer at The Movies: Um Panorama da Trajetória Queer no Cinema*, 2012. Disponível em <http://culturavisualqueer.wordpress.com/>. Acesso em 27/02/2013.

<sup>46</sup> É importante considerar também a existência em filmes de premissa heterossexual a presença de nuances sutis e obscuras que nos levariam a enxergar relações homoeróticas estabelecidas em triângulos amorosos, por exemplo, ou mesmo em argumentos que trazem no protagonista masculino um âmago de incertezas. Essas leituras são importantes uma vez que podem evidenciar nas fissuras e brechas narrativas um subtexto reprimido, porém presente e sedutor, que aos poucos conquistaria seus espaços de visibilidade.

da perda e da morte a partir dos efeitos melodramáticos de identificação e compaixão. Sem intenções de localizar tendências, regressos e modelos de representação, percebemos apenas um cenário incerto e amplo de tentativas que iam da estigmatização dos corpos abjetos, passando por histórias melodramáticas de fins trágicos à criação de imagens positivas e saudáveis de gays normalizados, com alguma presença mais tímida de tentativas de propor o discurso do obsceno e personagens mais humanizados.

Os festivais de cinema restritos à temática de gênero e sexualidade - os GLS, LGBT etc – crescem em quantidade de maneira considerável na década de 1990 (BESSA, 2007). Também nesses espaços um mosaico de representações, estilos, discursos e estéticas é criado, impedindo uma apreensão homogênea das produções exibidas, sendo possível apenas identificar algumas características comuns e os lugares de fala – comumente marcados por curadorias que, inicialmente, de uma maneira ou outra preferiam as imagens positivas, o tema do orgulho gay e a superação da AIDS, com pouca participação de temáticas raciais (BESSA, 2007).<sup>47</sup>

A filmografia da década de 1990 colocou em cena toda a ambivalência política já presente no propósito dos festivais que, se aposta na construção de identidades de gênero, também fornece munição para estas mesmas identidades serem permeadas pelas instabilidades, frações e indeterminações que recolocam no lugar do discurso científico patologizante da homossexualidade ou das perversões sexuais outras possibilidades de vivência. (BESSA, 2007, p. 281)

A perspectiva teórica queer aos poucos adentrava esses espaços de produção e de experiências compartilhadas, o que logo atingiria os filmes e discursos propostos, consolidando um modo de perceber certos filmes dentro de uma ideia de *Queer Cinema* cada vez menos ligado às agendas políticas da militância gay e dos próprios festivais, o que levaria B. Ruby Rich formular o termo *New Queer Cinema* em 1992. Segundo Karla Bessa (2007), B. Ruby Rich

[...] parece localizar no [novo?] cinema “queer” um outro modo de produção da subjetividade homoerótica, que ainda dialoga com a crítica à homofobia

---

<sup>47</sup> A pesquisadora Karla Bessa identifica aspectos importantes que tendo a compreender como parte de uma “subjetividade queer” dos corpos abjetos desejantes. Segundo ela, “ao incluir outras marcas de diferenciação – classe, raça e nacionalidade – e ao adentrar em práticas eróticas e de estilização corporal – sadomasoquismo, fist-fucking, cross-dressing, usos de tatuagem e piercing –, os festivais ganharam um contorno abrangente que instigaram a produção e difusão de toda uma gama de “novas subjetividades” e, de certa maneira, atuaram (e continuam atuando) não apenas na constituição de performances de gênero, mas também na configuração de novas formas de expressões de prazer, desejo e sexualidade. (BESSA, 2007, p. 263)

moralista, mas sem repor uma identidade necessariamente afirmativa e vinculada à naturalização legitimadora do caráter transgressor da homossexualidade. Essa cinematografia conseguiu escapar do essencialismo? Embora não reproduzam narrativas identitárias, receio que não conseguiram criar um outro imaginário no qual cultura e natureza não estejam em relação de determinação, particularmente em *Edward II* (Jarman, 1991) e *Go fish* (Troche, 1994). No entanto, concordo com Rich que há uma nova estética em construção que dialoga com as “novas demandas da “gay community” e, especialmente, parece haver um enfrentamento da diversidade interna e uma exposição sem moralismos dos aspectos contraditórios, às vezes violentos, de seus protagonistas, sugerindo uma diminuição do tom de vitimização na construção de algumas personagens. (p. 281)

Consideramos problemática toda a discussão que cerca essas categorias que nomeiam as cinematografias como [new] queer. É sensato evidenciarmos que também os festivais passaram a se comprometer com perspectivas mais abertas em relação ao conteúdo de gênero e sua premissa performática, desidentitária e de multiplicidades. De certa maneira, os mesmos serviam de espaço para filmes que não tinham alcance de exibição nos festivais de cinema independente por proporem o obsceno em cena, a nudez masculina e seus órgãos eretos, o sexo explícito e a baixa qualidade técnica de filmes de baixo orçamento. Por outro lado, esse Novo Cinema Queer se refere a filmes mais radicais, comprometidos com estéticas e linguagens cinematográficas mais bem acabadas e possíveis de saírem da “marginalidade” identitária dos festivais de gênero para adentrar os espaços do *mainstream*.

Tendemos a duvidar da homogeneidade desse Novo Cinema Queer e de suas premissas, pois acreditamos que a entrada no espaço *mainstream* é acompanhada pela apropriação de novos discursos fílmicos, determinada pela própria demanda de um público *mainstream* heterossexual ou mesmo um público de novos espectadores queer, os quais nem sempre vão considerar legítimas as proposições políticas da perspectiva queer ou mesmo entender como imprescindível o radicalismo narrativo e estético do corpo fílmico que se propõem. Logo, essa mesma audiência poderia preferir as *queer romantic comedies* tão comum aos *queer festivals* – e também aos festivais que ainda se utilizam das famosas siglas – (PENNEY, 2010) ou filmes que problematizam conflitos próprios da heteronormatividade (casamento, infidelidade, monogamia etc) dentro de relações de pessoas do mesmo sexo (DAVIS, 2008 *Apud* NOWLAN, 2010; PENNEY, 2010).<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Nick Davis analisa a releitura de Rich em *2000 Sight and Sound* em DAVIS, Nick. “The View from the Shortbus, or All Those Fucking Movies,” *GLQ: a Journal of Lesbian and Gay Studies* 14, no. 4 (2008): 625–626.

Alguns anos depois da criação do termo *New Queer Cinema*, a própria Rich observa no horizonte que havia premeditado em relação à nova sensibilidade queer e seu novo formato de cinema variantes problemáticas referentes às suas esperanças iniciais. Sobre isso, a partir da observação de Michele Aaron em *New Queer Cinema: A critical Reader*, Bob Nowlan reafirma que Rich

[...] argumenta que o cinema queer mudou de seu “impulso radical para um nicho de mercado”. Oito anos depois, Rich acha que o então chamado “filmes queer” a partir de meados dos anos 90 tornou-se cada vez mais inócuos, não-aventureiros, focado num público-alvo altamente limitado, estritamente preocupado com identidades amarradas de certas audiências [...]. (NOWLAN, 2010, p. 14)<sup>49</sup>

Segundo Michele Aaron, os filmes do Novo Cinema Queer são capazes de propor “um casamento entre o popular e o radical”.<sup>50</sup> Diante desse impasse e da problemática que acompanha o termo *New Queer Cinema*, proponho aqui um afastamento dessas categorias em prol de uma atenção maior aos filmes analisados na monografia e seus compromissos com a perspectiva do abjeto e do corpo queer. Não achamos uma estratégia interessante identificar esses filmes dentro de formatos, os quais trazem na própria fundamentação um caráter sintomático, logo, genérico e arriscado. Também não é interesse da presente argumentação legitimar ou deslegitimar a multiplicidade de discursos que se dão em festivais de gênero, festivais independentes e nas salas de cinema comerciais, uma vez que um mapeamento extenso dessas instâncias estaria implicado no ato de diferenciação analítica e crítica dos objetos.

Quando nos referimos ao longo da monografia aos corpos queer - o hustler enquanto uma expressão do queer - em nenhum momento quisemos promover a construção de uma ideia pautada pela existência de uma identidade queer, menos ainda supor que esses personagens analisados estariam necessariamente vinculados a um *fazer e significar* queer a ponto de possuírem uma preocupação política consciente da abjeção e do caráter de negação da imposição de modelos normativos pelo corpo social. Também não é intrínseco a esses sujeitos os discursos e atos de desconstrução das identidades e dicotomias de gênero, apesar de terem nos corpos a abjeção discursiva. Assim como evidenciamos no primeiro capítulo em relação aos filmes de Wiktor Grodecki, *Body Without Soul* e *Not Angels but Angels*, e

<sup>49</sup> [tradução minha] Rich argues that queer cinema has moved from “radical impulse to niche market.” Eight years later, Rich finds that the so-called “queer films” of the mid to late 1990s had become increasingly innocuous, and non-adventurous, focusing on highly limited, narrowly identity-based target audiences

<sup>50</sup> Aaron, “Introduction,” in Aaron, *New Queer Cinema*, p. 8.

também sobre *From the edge of the city* – de acordo com a análise dos relatos dos entrevistados de Grodecki e do personagem de Sasha, respectivamente - a abjeção não torna os corpos e subjetividades em consciência política nem sugere necessariamente a aceitação das territorialidades desviantes - assim como o tipo de relações sexuais presentes nas mesmas - por partes de todos os hustlers.

Quando muito, queer deve ser entendido como um processo de identidade, mas não como uma categoria identitária em si. É uma expressão de significado instável e momentânea, de eficácia política processual e orientada para um futuro imaginado (BUTLER, 1993 *Apud* ALEGRIA, 2007). Ou seja, “o queer da Teoria Queer é motivada em desestabilizar as identidades, não em criar outra categoria de identidade” (ALEGRIA, 2007, p. 7). “O queer não está preocupado com definição, fixidez ou estabilidade, mas é transitivo, múltiplo e avesso à assimilação” (SALIH, 2012, p. 19).

Logo, não é legítimo considerar o hustler enquanto portador de uma identidade queer em função de suas territorialidades abjetas. Aliás, no caso dos documentários de Grodecki, a negação de uma identidade homossexual não se dá pela substituição por uma subjetividade queer transitante, subversiva e questionadora dos papéis de gênero. Entretanto, está implícita na própria problemática identitária do hustler que possui relações homossexuais, a mesma refletida pelos próprios entrevistados – estimulados pelo interesse omissivo, porém evidente, de Grodecki -, a condição do sujeito ambíguo que põe em xeque as categorizações.

Por mais que os interesses de Grodecki estejam claramente ligados ao argumento da heteronormatividade enquanto âmbito natural das experiências de vida, o que conseqüentemente significa um comprometimento com a construção da anormalidade, do desvio e de seu cenário de impureza e horror, há um discurso subversivo e político não consciente que sobressai a partir da montagem e de discussões que se repetem. Em ambos os documentários, a retórica a respeito da sexualidade dos entrevistados é comum e parece percorrer ao longo da narrativa com certa importância. Observemos a montagem e o conteúdo do que está sendo dito por dois entrevistados de um momento de *Body Without Soul*, como sugere a imagem a seguir.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Entrevistado 1 diz: “Nenhum hustler pode considerar a si mesmo heterossexual. Ele tem que gostar do que ele faz pelo menos um pouco. Um garoto que dorme [no sentido sexual] com outro homem acha que é hétero é um idiota.” A cena corta para entrevistado 2: “Eu sou normal. Sou totalmente hétero”.



O momento que sugere a imagem trata-se de dois planos, onde o primeiro entrevistado opina sobre a impossibilidade da heterossexualidade enquanto identificação do hustler, seguida da afirmação de outro entrevistado sobre sua normalidade heterossexual. Após esse último plano, sucede outro plano do primeiro entrevistado explicando que um verdadeiro hétero nunca estaria apto a fazer sexo com outro homem. Como resposta à relação de oposição e ironia estabelecida na montagem, o segundo entrevistado aparece dizendo que já dormiu (transou) com duzentos homens. A voz de Grodecki pergunta a quantidade de meninas que o mesmo já havia transado e como resposta tem uma expressão envergonhada desviando o rosto dizendo: “Quatro”. Enquanto o primeiro entrevistado identifica no conceito de heterossexualidade uma fixidez que se dá pela sua necessidade de opor-se ao contrário que a legítima, ou seja, a homossexualidade, o que o faz excluir a possibilidade de assumir a identidade daquela, entendendo que a prática sexual com outro homem acabaria com a lógica heteronormativa, o segundo entrevistado se considera *totalmente* hétero ainda que – segundo a verdade do mesmo – só tenha efetuado o coito com quatro meninas.

Independente da veracidade da confissão do segundo e da discrepância em relação ao ato sexual com homens, Grodecki parece optar por deslegitimar o ideal de sexualidade e gênero do mesmo ao contrapor da maneira que o faz com a lógica heteronormativa – de identidade e gênero fixos - sugerida pelo primeiro entrevistado. Logo, para Grodecki, o hustler assume em seus atos a experiência da homossexualidade como identidade marcada por

uma obscuridade decadente e abjeta, o que podemos concluir claramente ao longo da corporalidade fílmica que se constrói. Por outro lado, a categoria identitária é problematizada uma vez que o hustler – nesse caso, o entrevistado 1 - não se considera heterossexual, mas em nenhum momento opta por se chamar de homossexual, assumindo assim o seu caráter de abjeto, estranho, indecifrável, distinto das sociabilidades normativas. Em *Body Without Soul*, Grodecki opta por uma montagem que revela a presença por detrás da câmara de si próprio, além de permitir brechas onde os objetos parecem destoar do argumento principal que se preza, optando pela presença de relatos que às vezes vão num sentido contrário à ideia principal. Logo, a negociação e o pacto estabelecido entre entrevistados e diretor parecem mais política e híbridas, ao contrário do corpo fílmico de *Not Angels but Angels*, quase sempre “uníssono” em relação aos relatos. A partir da investigação teórica da pesquisadora Mariana Baltar (2007),<sup>52</sup> percebo os documentários de Grodecki em constante negociação ideológica entre o que viria a ser o documentário clássico e o moderno, já que a instância do personagem ora parece estar diluída à expressão do argumento ora parece subverter o discurso melodramático através do teor do relato que nega uma categorização e uma vitimização que estaria refém da hierarquia do argumento.

Seguindo o mesmo raciocínio e inquietação, percebemos em *Strapped* (2010), de Joseph Graham, uma extensão da problemática identitária advinda do hustler (Ben Bonenfant) – nesse caso, o único do filme - que não nega o gosto pela relação homossexual, por ser “fodido” ou por “chupar paus”. O hustler perdido nos corredores do prédio onde havia atendido um cliente é orientado por um morador até a saída. Nessa sequência, vemos o morador chegando em casa com sua mulher e filha e estabelecendo uma espécie de *cruising* com o hustler. No encerrar de tudo, o morador desejava desde o início algo sexual com o hustler, que acaba sendo alcançado por vias monetárias na lavanderia do prédio. O morador faz questão de deixar claro que não é “bicha”, mas na verdade acaba por agredir violentamente o hustler assumindo certa relação ideológica de “hétero enrustido = homofóbico” na narrativa. O hustler é salvo por um outro morador, Sam (Paul Gerrior) – que também se diz gay, como todos os outros moradores do prédio - com cerca de 60 anos. Na casa deste, uma longa conversa sobre ser e estar no mundo é estabelecida, na qual é nítida a perspectiva queer, como percebemos na transcrição resumida a seguir.

---

<sup>52</sup> Ver mais em BALTAR, Mariana. Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. 2007. Tese de Doutorado – Universidade Federal Fluminense. Curso de Pós-Graduação em Comunicação.

Sam: Quem é você?  
 Hustler: Eu sou só um cara.  
 Sam: Só um cara...e como você vê a si mesmo?  
 Hustler: Você diz como um tipo de homem? Se eu me vejo como um homem gay? Eu não sei. Acho que sim, eu chupo paus.  
 Sam: É um bom começo  
 Hustler: E eu não me envergonho disso.  
 Sam: Que bom pra você.  
 Hustler: Eu gosto de fazer sexo com caras, gosto de ser fodido.  
 [...]  
 Hustler: Mas eu não sou gay. Sabe, eu quero dizer, eu sou, mas não vou às paradas [gays]. E eu não me vejo enrolado num arco-íris. Eu não quero me casar.  
 Sam: Então você não é politizado?  
 Hustler: Isso.  
 Sam: Mas o ato de amar um homem é em si um ato político, você não acha?  
 Hustler: Eu nunca amei um cara. [...] E eu já fiz sexo com garotas.  
 Sam: Oh, grande coisa. Eu também.  
 Hustler: Mas você disse que é gay? Quer saber de uma coisa, foda-se “gay”.  
 Sam: Isso. Foda-se “gay”.  
 Hustler: Eu não acredito nisso.  
 Sam: Mas eu acredito em você. [...] Caras como você pode aproveitar o luxo de se sentir tão ambivalente.  
 [...]  
 Sam: Então...você não é gay. Talvez você seja apenas queer?  
 Hustler: Talvez.  
 Sam: Ou talvez você seja apenas um viajante [...], um explorador nômade, talvez você seja apenas um turista.  
 Hustler: Ou talvez eu seja apenas uma puta [vadia/prostituta]

É evidente a recusa da identidade gay vinculada a uma militância política associada às paradas, ao arco-íris, ao casamento. Essa recusa se dá, todavia, por possibilidades de existência metafóricas e poéticas do viajante, do nômade e turista, calcadas em experiências que aproximariam o hustler de um estado de existência queer – na dimensão teórica da palavra, ainda que possa ter sido interpretada como “esquisito” pelo hustler - numa relação até certo ponto identitária, talvez. Em *Hustler White*, a voz off de um policial interrogando Monti é recorrente ao longo do filme. O policial insiste inúmeras vezes na retórica sem resposta: “Você é gay ou hétero?”. Ao final do filme, Monti responde: “Eu sou um hustler [prostituto]”. Aqui, é negada a ideia de “ser queer” enquanto possibilidade identitária, mas apoiada numa existência de abjeção – incorporada na existência de um “ser” hustler - às margens das noções clássicas de gênero e sexualidade, assim como destoante de uma também identidade gay fixa e normalizada.

Ainda que *Strapped* não volte a ser analisado nessa monografia, é importante ressaltar a riqueza desse filme que parece tão engajado com a “causa queer”, assumindo quase que uma

postura panfletária (Fuck gay!). Perdido ao longo de todo o filme num prédio que parece sem saída, o hustler em questão viaja pelos corredores e pelas possibilidades do acaso oferecendo seus serviços e trocando experiências bastante subjetivas. A sensação que temos é que esse prédio aprisiona uma espécie de “história gay” escrita nos corpos e discursos de cada personagem. No final do filme, o hustler entra num apartamento onde a incidência afetiva se torna a possibilidade de um final feliz. O protagonista é levado pelas palavras sensíveis e poéticas do cliente instantaneamente apaixonado. O beijo é permitido, as carícias são prolongadas, a identificação se torna afetiva e melancólica. O hustler descobre uma intimidade diferente e finalmente parece livre pra amar um homem.

### 3.1

#### Vidas autênticas: sintomas de uma poética do cotidiano em narrativas de intimidade

[...] o sexo recriado e cristalizado na imagem e na narrativa pornográfica/pornotópica não é mais o elemento central de obscenidade nas produções contemporâneas. A ação sexual, as genitálias participam dessas novas imagens que se utilizam dos recursos pornográficos, mas essas mesmas imagens querem colocar em cena demais elementos, tais como o cotidiano, as diferentes formas de afecção do corpo, as relações afetivo-amorosas, um local comum não-espetacular, que não atende necessariamente ao regime de visibilidade da modernidade. Provavelmente, é esse cotidiano não espetacular e não conscientemente “performático” que está fora de cena, e que se pretende colocar em cena: o novo obsceno. São as falas do cotidiano: pessoas comuns falando de suas relações – sexuais e afetivas – comuns, a partir de corpos comuns, sem que necessariamente sejam espetáculo. São também os gestos comuns, reações ou criadores de simples afecções cotidianas. Parecem partir mais para uma narrativa de registro que para um espetáculo performático. (SOUSA, 2012, p. 9)

É justamente o que Emerson da Cunha de Sousa identifica como “novo obsceno” que percebo enquanto parte de uma rede de imagens e discursos postos a configurar uma sensibilidade afetiva e política numa proposição poética do cotidiano. Essa ideia antecipa o que será pensado ainda que de maneira pontual e aceitando seu caráter sintomático nesse sub-capítulo que encerra a monografia: a intimidade do hustler e a visibilidade do abjeto.

Primeiramente, devemos nos atentar a uma curiosidade bastante provocante presente na maior parte dos filmes escolhidos como objetos de análise do presente trabalho. Diz respeito à importância narrativa do relato, que com suas devidas variantes em estilos e espaços diegéticos está presente em *Not Angels but Angels*, *Body Without Soul*, *Hustler White*, *From the Edge of the City*, *Garçon Stupide*, e *Greek Pete*. O relato carrega em si um

sentido confessional e verdadeiro, comum ao gênero documentário, mas também presente em reconstruções das narrativas de gênero e estilos de representação comprometidos com um sentido de verdade e com a noção de registro. Nesses filmes citados, o relato está nas entrevistas clássicas presentes nos documentários de Grodecki, na interação direta do personagem de Sasha com a instância da câmera, muito próximo do que acontece com o hustler de *Garçon Stupide* – a diferença é que nesse caso o hustler conversa com o próprio diretor que se torna personagem -, na narração em primeira pessoa de Monti e no seu depoimento em off para um policial que nunca é incorporado na narrativa e no relato do hustler Peter Pitarros em *Greek Pete*, que ora incorpora o personagem que dá nome ao filme ora parece interpretar a si mesmo.<sup>53</sup>

Sobre esse aspecto tão rico do relato nos filmes poderia surgir discussões amplas que, no entanto, não terão espaço na presente argumentação. Aproveitamos, porém, o imaginário da intimidade e do cotidiano que é potencializado no ato confessional. Baltar (2007) localiza a matriz do melodrama em documentários contemporâneos enquanto catalisador de um engajamento afetivo que coloca em questão as interconexões da esfera privada e pública, identificando nas mesmas a noção de privatização da vida pública responsável por constituir uma “*imaginação psicológica da vida, uma visão íntima da sociedade*” (BAL TAR, 2007, p. 17). O interesse em destaque em sua pesquisa está em pensar as “trocas de intimidade” e um lugar de legitimidade dos discursos que se dá num amplo “pacto de intimidade”, onde estaria o próprio fio condutor da narrativa a partir do investimento das histórias privadas (BAL TAR, 2007). Nesse sentido, é importante pensar aqui sobre esse efeito legitimador dos discursos a partir do privado que se dá pela produção afetiva dos gestos e sentidos de intimidade. Logo, assim como identificado por Baltar (2007), está em questão um cenário que

[...] coloca em maior evidência aspectos vinculados ao privado, ao cotidiano e à intimidade, reafirmando todo um conjunto de percepções muito próprias do contexto contemporâneo e que se relacionam a noções de borramento de fronteiras, (o qual se reflete, por exemplo, no “hibridismo” de gêneros e discursos), de uma sensação de quebra de certas dicotomias que, pensava-se, eram fundadoras do projeto da modernidade. Um conjunto de percepções

---

<sup>53</sup> Percebo em *Hustler White*, *Garçon Stupide* e *Greek Pete* - ainda que sensitivamente e enquanto admirador de uma poética e visualidade queer – o que alguns teóricos vão refletir sobre a materialidade do filme, corpo filmico enquanto linguagem, afetações e identificações com a materialidade e a construção de corpo nas relações entre proximidades das imagens, discurso e estilização narrativa. Boa parte dessas questões me parece pertinentes para se pensar uma possibilidade de corporalidade fílmica queer enquanto subversão das convenções cinematográficas heteronormativas. Essa questão não será diretamente trabalhada na monografia, mas recomendo leituras acerca do “embodied”. Recomendo artigos da Vivian Sobcnack (1992, 2004), Adriano D’Aloia (2012) e Kate Ince (2011).

que atravessa tanto o pensamento crítico quanto a experiência cotidiana e que informa um longo debate acerca dos desdobramentos da modernidade, constituindo a noção de que aquilo que foi forjado no projeto moderno *stricto sensu* (por volta do século XVIII) vem sofrendo um processo de adensamento, em direção à chamada modernidade tardia, também definida em termos de contemporaneidade ou, a partir de um debate localizado em torno dos anos de 1980, de pós-modernidade. (p. 15)

Na esteira desse “borramento de fronteiras” pela qual se criam projetos ideológicos que nos aproximam de certo imaginário contemporâneo de transformações da ordem dicotômica, subjetiva, racional e política, a teoria queer encontra sua consciência subversiva e questionadora nas vivências privadas dos corpos públicos refratadas na falência do discurso de verdade estrutural dos paradigmas de modernidade. O queer transformou-se de injúria e palavra de ódio contra os sujeitos estranhos e destoantes do corpo social homogeneizado em palavra de resistência e legitimação do direito de vida, prazer, performance e desconstrução. Como já sabemos, a teoria queer vai questionar as estratégias que criam a diversidade a ser (in)tolerada por sujeitos hegemônicos ou mesmo a diferença monstruosa das experiências privadas em abjeções da vida pública, às quais são negadas a visibilidade ordinária, íntima e particular. A partir desse contexto, chamo a atenção ao poder político do discurso de intimidade no que diz respeito à visibilidade e “autenticidade” do abjeto. Sobre esta última, Baltar (2007) evidencia a relação entre interioridade e a verdade íntima, a partir das reflexões de Elias (1994), as quais

[...] nos permitem entender porque está ligado à ideia de vida privada, íntima, um valor de autenticidade, e porque, quando se passa a aplicar a lógica da vida privada, individual, na vida pública, o valor de verdade de si, que informava a vida individual, acaba por firmar o vínculo entre a intimidade [...] e a autenticidade. (BALTAR, 2007, p. 197)<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Para entender melhor a interpretação de Mariana Baltar sobre as ideias de Norbert Elias seria preciso adentrar com mais detalhes no processo de leitura da pesquisadora acerca das ideias desse último. De maneira breve, entendo que a reflexão proposta trabalha com a noção de refreamento afetivo e sensorial por parte dos sujeitos que se dá a partir das demandas advindas das transformações sociais e econômicas do processo civilizador moderno (BALTAR, 2007). A partir disso, contradições são acarretadas por uma noção de oposição entre vida social e íntima. “Essas contradições fazem parecer evidentes ao indivíduo que ele é algo distinto ‘internamente’, enquanto a ‘sociedade’ e as outras pessoas são ‘externas’ e ‘alheias’” (ELIAS, 1994, p. 32 *Apud* BALTAR, 2007, p. 196)..

Na contramão do efeito de intimidade<sup>55</sup> - percebido na disposição dos hustlers entrevistados, na proximidade dos corpos na imagem, no discurso político que é proposto através da condução do argumento e no posicionamento subjetivo dos personagens em relação ao mesmo – presente nos filmes de Grodecki, *Greek Pete* (2009), de Andrew Haigh, estabelece uma negociação interessante entre discurso político e de realidade, ficção, estratégias melodramáticas e visibilidade.

Antecessor de *Weekend* (2012) – também interessado pela ideia de cinema de intimidade comprometida com uma abordagem e sensibilidade queer -, *Greek Pete* transita entre as fronteiras do documentário contemporâneo e da ficção. Rodado durante mais ou menos um ano, o filme pretende registrar as experiências de um grupo de amigos e hustlers que trabalham com prostituição e outros serviços da indústria do sexo (filmes e ensaios pornográficos etc). A atenção do diretor é quase sempre voltada para o personagem de Greek Pete, nome falso utilizado por Peter Pittaros, que ora representa espontaneamente a si mesmo – enquanto Greek Pete – ora encena o que lhe é dirigido. Há momentos em que o hustler e Kai (Lewis Wallis) – uma espécie de namorado de Pete – referem-se diretamente para a câmera, mas o diretor nunca é assumido na diegese. Também há cenas em que se torna inviável fazer suposições sobre a natureza da ocasião e sua espontaneidade, fator que dá ao imaginário íntimo um caráter de ambiguidade narrativa e põe em xeque o próprio discurso de verdade, apesar de não afetar a autenticidade discursiva das imagens e experiências registradas. A verdade não é só problematizada nos momentos em que os personagens ignoram a existência da câmera, mas também nos próprios relatos conscientes que são feitos para a câmera. Ou seja, não há uma fronteira bem demarcada entre diegese fictícia e documental. Percebemos essa ambiguidade e desestruturação entre a representação do real e a performance (encenada) como sendo extremamente estratégica, pois parece evidenciar a possibilidade da ficção acolher o discurso de intimidade de corpos queer numa ordem política de representação do abjeto social, sem que isso passe por operações de registro documental pré-concebidas realizadas em função de determinados temas.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Baltar (2007) pensa o efeito de intimidade a partir do que poderia já se chamar de pacto de intimidade, o qual é “estabelecido a partir das articulações, na narrativa, de diversas estratégias que, justamente, formulem a sensação de intimidade, em última instância, entre personagem e espectador e, nos casos em que o diretor e equipe se fazem visivelmente presentes, o pacto que era entre duas esferas passa a se triangular” (p. 190).

<sup>56</sup> Essa perspectiva talvez se esclareça melhor com as ideias que defendo no último parágrafo desse capítulo e que sugerem o poder do espaço fictício em trabalhar com sujeitos que geralmente são alvo de estigmatização ou abordagens sensacionalistas e melodramáticas na estrutura do documentário ou mesmo em algumas propostas de ficção.

A ambivalência de *Greek Pete* traz consigo uma negação de verdade sobre o abjeto e sobre os corpos queer, ao passo que não pretende identificar características e comportamentos comuns nos personagens, evitando inclusive um discurso de marginalidade, vergonha e impureza que comumente são vinculados às expressões subjetivas do queer e do abjeto. A experiência que se pede é a do olhar de perto relações de afetividade, a banalidade das funções fisiológicas e cotidianas, a ponto de criar identificações afetivas – estéticas e subjetivas – mesmo na possibilidade da desidentificação no aspecto social dos sujeitos que assistem. Obviamente que está em jogo também a novidade do registro do dia a dia de cada hustler em cena, seus encontros, seus nomes falsos de internet, suas práticas sexuais etc. Influenciado por ideias de Baltar (2007), ousamos acreditar que os dispositivos melodramáticos estão presentes nos closes dos rostos, nas expressões de afeto, na relação dramática dos eventos, no lamento de uma carícia que é interrompida antes do desejado, nas lembranças que pedem lágrimas, as quais são contidas em expressões de tristeza e contenção.<sup>57</sup> O teor melodramático aqui viabiliza uma poética do cotidiano e uma sensação de legitimidade numa relação de alteridade, mas nunca estabelece uma compaixão por um corpo que é moldado como impuro e vítima de uma realidade nociva e desviante, como podemos identificar nos filmes de Grodecki.

Voltemos à colocação do pacto e efeito de intimidade que cercam os documentários de Grodecki estando os mesmos num sentido contrário ao de *Greek Pete*. Se é realmente verdade, que intimidade é essa que podemos perceber nesses filmes e como a mesma faz parte de uma negociação narrativa? Acreditamos que as possíveis respostas estão na maneira como determinados corpos estão dispostos em cena e a função narrativa que assumem. Exemplifico nas seguintes imagens:

---

<sup>57</sup> Essa configuração melodramática não se dá, porém, em sua expressão mais clássica no caso de *Greek Pete*. Os excessos estão na visibilidade dos atos homoafetivos pouco comuns na história do Cinema, no uso da câmera lenta para evidenciar os corpos em contato e prolongar as identificações afetivas e sensoriais. Nos documentários de Grodecki e também em *Garçon Stupide* os efeitos melodramáticos estão mais visíveis, ainda que também subvertam códigos, objetos de olhares, ocasiões etc.



Vemos um entrevistado coberto de espuma numa banheira e o outro num quarto escuro com um foco de luz marcando o seu rosto, ambos de *Not Angels but Angels*. Em seguida, temos dois entrevistados de *Body Without Soul* deitados em camas: o primeiro está nu sob baixa luz de velas e um foco em seu rosto e o outro totalmente coberto, num quarto iluminado. Não sabemos exatamente como esses personagens foram levados a essa disposição. Nenhuma indicação nos leva a entender a situação de intimidade desses corpos em descanso, nus, fechados em ambientes referencialmente privados.

A princípio, somos levados a suspeitar de uma negociação monetária que possa ter sido estabelecida entre a equipe e os hustlers que aceitaram esse grau de exposição. De qualquer maneira, o efeito de intimidade não é estabelecido a ponto de desenvolver a narrativa e incitar uma sensação de autenticidade. Contudo, a matriz melodramática está presente em excesso, comprovado pela natureza da trilha sonora, dos focos de luz marcantes, da passividade dos corpos imóveis e em leito. Tudo nos leva a achar que essas imagens estejam colaborando com uma ideia de objetificação dos corpos tornando-os fontes de desejo, ao mesmo tempo em que propõem um discurso moral e social que pretende inocentar uma

juventude desviada a partir de uma sensação submissa dos sujeitos expostos. Como efeito, os corpos incomodam pela abjeção e pelas marcas do obsceno que carregam em sua materialidade ideológica causando nojo e, ao mesmo tempo, pena e compaixão.

Já em *Greek Pete*, numa entrevista cedida à revista online *Butt Magazine*,<sup>58</sup> Peter Pittaros diz ter sido orientado pelo diretor ao longo do filme a assumir um aspecto mais melancólico, o que justifica um pouco a sensação de tristeza que o entrevistador no caso teria percebido.<sup>59</sup> Peter disse que precisou pensar em algo que pudesse justificar esse aspecto de melancolia para que conseguisse se expressar de maneira natural. Logo, ele diz ter relacionado esse sentimento a sua relação com Kai que aos poucos desmoronava, por mais que ambos gostassem muito um do outro. Peter acrescenta que é um tipo de pessoa muito feliz – inclusive, seu bom humor dificilmente é escondido no filme –, o que mais uma vez põe em xeque a função melodramática associada com uma perspectiva de sofrimento relegado aos corpos queer.

Na primeira sequência do filme, vemos Pete se despindo em câmera lenta e olhando para o dispositivo que o capta. É perceptível a intenção de sensualidade e oferta provocada na estilização do ato, onde o corpo se torna objeto de desejo e assume a consciência disso. Em seguida, o *hustler* refaz uma retórica para a câmera evidenciando o interesse do diretor, o qual na montagem retira a cena em que pergunta. Trata-se, nesse caso, do motivo de Pete ter aceitado fazer o filme e o mesmo responde: “Me pareceu diferente”. Logo, a motivação não é dada ao seu lugar de fala invisibilizado pela sociedade, ou seja, não é uma causa panfletária, e sim um desejo por uma nova experiência – acima de tudo. O ato de se despir também sugere uma revelação, a qual poderia vir a seguir, ao longo do filme, já que a intimidade estaria vinculada a uma ideia de verdade interior, mas também carrega em si a visibilidade do corpo nu. Logo, entendemos com isso e a partir do restante do filme que essa intimidade a ser revelada está associada a uma “máxima visibilidade” (WILLIAMS, 1999 *Apud* BALTAR, 2011) do corpo, não que acolha a ideia da verdade escrita no corpo, mas do corpo em ação sexual como uma parte importante da intimidade dos sujeitos.

A ideia de máxima visibilidade surge da perspectiva da autora Linda Williams (1991, 1999 *Apud* BALTAR, 2011) que define como “frenesi do visível” o “crescimento gradativo

---

<sup>58</sup> “I’m quite a happy sort, really. But during the filming, Andrew Haigh, the director, said that he preferred the melancholy aspect, so I had an inkling of what it would be like. My sadness in it was about my relationship with Kai falling apart, because we did really care a lot for each other. But it didn’t work out.” Entrevista disponível em <http://www.buttmagazine.com/magazine/interviews/greek-pete/#>.

<sup>59</sup> Essa declaração também é um fator que sugere o pacto de intimidade entre o personagem e o diretor.

da visualidade como elemento central da vida social” (BALTAR, 2011, p. 478), no qual estão em jogo as “máquinas do visível” que surgem a partir do final do século XIX.

É preciso ressaltar que tal ênfase na noção de evidência visível corrobora um princípio caro ao projeto da modernidade: o vínculo quase atávico entre dar a ver (ou seja, a visibilidade) e a ideia de comprovação, fazendo desta um signo de verdade/realidade. É real o que é visível, pois o que pode ser visto (sobretudo pelo olhar maquínico) pode ser experimentado, racionalizável, verificável. No contexto da contemporaneidade, de um modo mais adensado ainda, ser visível é existir. Nesse sentido, tanto documentário quanto pornografia gravitam em torno da noção – e dos modos de sustentar tal noção – de que ao dar a ver a verdade, corpórea, do sujeito, dá-se a ver o sujeito naquilo que lhe mais próprio: seu sexo, sua existência. Este é, portanto, o pano de fundo sócio-político que articula para documentário e pornografia os códigos regidos pelo princípio da máxima visibilidade. (BALTAR, 2011, p. 479)

Assim como também veremos em *Garçon Stupide*, essa máxima visibilidade é potencializada em diversos momentos da narrativa do filme de Andrew Haigh. Associada a um estilo realista contemporâneo comum nas produções do cinema digital de baixo orçamento, muito marcados também pela estética do Dogma 95, o D.I.Y. (Do It Yourself) e experiências do *Mumblecore*<sup>60</sup>, essa expressão de visibilidade busca se mostrar da maneira mais “sincera” e natural possível, reforçando assim o seu lugar de banalidade e sua nitidez. Em *Greek Pete*, o ato sexual se dá em algumas variantes de *mise-en-scène*, ora flertando com o aparato documental mais estrito e comprometido com uma estética de imagens mais amadoras e pornográficas (imagem 1),<sup>61</sup> ora assumindo a materialidade mais comum ao corpo fílmico, apostando na intimidade e no cotidiano (imagem 2).<sup>62</sup> A ideia vinculada à “imagem 2” também está presente no corpo fílmico de *Garçon Stupide*.

---

<sup>60</sup> No capítulo de Introdução da monografia há uma nota de pé de página sobre esses movimentos.

<sup>61</sup> Legenda: Pete na gravação de um filme pornográfico.

<sup>62</sup> Legenda: Da direita para a esquerda, Pete e Kai tomando banho.



Imagem 1



Imagem 2

Essa máxima visibilidade não é, entretanto, sempre próxima da pornografia - aquela dos *closes* das genitálias eretas e da visibilidade do gozo masculino.<sup>63</sup> Aliás, há uma cena em que parece proposital o uso da encenação e seu efeito é perceptível como se buscasse propor uma provocação: “Isso não é a vida real e sim uma representação”. A sensação que se tem desse plano específico é a de que Pete não está penetrando o cliente nem mesmo tem o pênis ereto, o qual aparece num movimento *fake* que revela o falo “mole” entre suas pernas.

Retomamos a problemática percebida por Emerson da Cunha de Sousa no que diz respeito ao “novo obsceno” que se quer colocar em cena. Cientes dos discursos normativos e estéticas hegemônicas e suas interferências na construção dos corpos fílmicos e suas imagens, percebemos que o obsceno sempre significou o que estava fora de visibilidade (fora de cena), algo muito presente na decupagem do cinema clássico e nas suas soluções narrativas responsáveis por omitir a intimidade do sexo, por exemplo. Logo, colocar em cena o obsceno é quase sempre um ato subversivo se bem-intencionado politicamente. Assim como o

---

<sup>63</sup> Para uma melhor apreensão do gênero pornográfico ver em WILLIAMS, Linda. *Hard core: Power, Pleasure and the „Frenzy of the Visible“*. Exp. Ed. Berkeley, University of California Press, 1999.

personagem masculino enfrentou ao longo da evolução da linguagem cinematografia – no compasso das mudanças sociais e conquistas políticas vivenciadas pelas sociedades – barreiras que insistiam pela preservação sagrada do falo por debaixo dos panos ou sob a escuridão e enquadramentos cortados, também a intimidade heterossexual passou por momentos de omissão considerada a obscenidade do privado.

Obviamente que há particularidades a serem pensadas – ainda que não nessa monografia - no que diz respeito ao personagem da mulher, dos transexuais, lésbicas e homossexuais, as quais acabam por revelar outras formas de controle sobre a sexualidade e visibilidade dos corpos desejantes. O importante aqui é tornar evidente a marginalidade ou até mesmo a inexistência da intimidade dos sujeitos desviantes nas cinematografias *mainstream*, o que legitima ainda mais os espaços dos festivais de gênero e os de produções independentes abertos às experimentações cinematográficas queer.

Em *Garçon Stupide* podemos imaginar a personificação representativa de uma espécie de cinema queer e do cinema *mainstream* em seu estado de tolerância do desvio nos personagens de Loïc e sua melhor amiga Marie (Natacha Koutchoumov), respectivamente. Apesar de serem melhores amigos e de Marie aceitar que Loïc viva em sua casa, ela não tolera o relato das experiências íntimas de Loïc, o que está evidente em todos os momentos em que o mesmo tenta contar coisas referentes ao seu cotidiano. Marie não considera Loïc uma pessoa normal, assim como os seus envolvimentos sexuais em troca de dinheiro. A metáfora entre os cinemas encontra sentido uma vez que o hustler é tolerado, mas é impedido a ele o direito de expressar seus atos e trocas afetivas. Ou seja, o discurso do obsceno é impedido de se manifestar, pois incomoda a ordem da normalidade das práticas heterossexuais e das condutas heteronormativas.

Por outro lado, Loïc encara sua rotina com prazer e é fascinado pela possibilidade de aprender sobre coisas mundanas – ainda que obscenas - nas suas experiências e trocas sexuais com os clientes. Nas imagens a seguir,<sup>64</sup> temos uma sequência em que Loïc atende um cliente novo que conhece na rua. O cliente assume características de um executivo qualquer pelas roupas sérias, além de dirigir um carro de luxo. Entre quatro paredes, porém, Loïc descobre que por debaixo daquela figura social havia um corpo repleto de tatuagens e *piercings*, os quais surpreendem o hustler a ponto de surgir o interesse em fotografar os mesmos.

---

<sup>64</sup> As imagens não estão editadas e representam o quadro filmico como originalmente é. As duas telas é uma opção recorrente do diretor.



A *mise-en-scène* dessa sequência está totalmente disposta em estimular a curiosidade do olhar espectador sem que este perca a sensação de realismo e naturalidade do evento. Logo, o que poderia parecer obscuro e bizarro é apresentado de maneira banal e humana. O mesmo tratamento é dado no momento em que Loïc diz que conhecia relatos sobre Paris a respeito da prática do *fist fuck*, ainda nessa sequência. Durante a conversa, o cliente diz que aguentava a penetração até metade do antebraço de Loïc e que era comum, apenas exigia a preparação. Loïc parece admirado e tenta imaginar até onde iria o seu braço no corpo do cliente – momento referente à imagem seguinte –, completando com a frase: “Eu poderia tocar teus pulmões”. É importante lembrar como essas práticas sexuais consideradas alternativas, anormais e bizarras fazem parte da desconstrução do discurso sobre o corpo reprodutivo e biológico, além de reivindicar um direito de prazer desvinculado das amarras dicotômicas.



É interessante observar como o tornar visível o corpo queer possibilitado pelas dimensões íntimas dos gestos rotineiros e das afetividades acaba por deslocar a categoria discursiva do abjeto no ato da desnaturalização da vivência heteronormativa, suas práticas sexuais e seu lugar de legitimidade. Segundo Judith Butler (2002), o abjeto “relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas ‘vidas’ e cuja materialidade é entendida como ‘não importante’” (p. 161). Na entrevista presente em “Como os corpos se tornam matéria”, Butler (2002) acredita que a abjeção é um processo discursivo e, ainda, que os corpos carregam os discursos. Logo, é possível pensar em corpos abjetos uma vez que consideramos o seu caráter processual e não fixo para que sejam evitados paradigmas que acabam por produzir suas próprias exclusões, tornando-se normativos e identitários (BUTLER, 2002).

A decadência [moderna e civilizatória] aparece finalmente como uma abertura à rigidez moral e ao ascetismo intelectual. É nesse quadro que deve ser entendida a ambiência homoerótica, na qual se fundem sentidos e saberes, num esforço rumo a uma ética estética, sensual e particularista. Mais do que a associação estereotipada e demonizadora da diferença, apresentada na tríade doença-Oriente-homossexualidade, o que interessa é a procura de um ato estético que possa poetizar o cotidiano. Entre o sublime e a perversão, entre o voyeurismo e a condenação pela sociedade, algo se perde, algo de sutil, talvez apenas o corpo, talvez apenas uma possibilidade humana. (LOPES, 2002, p. 61)

Evidenciamos, então, - na esteira das percepções de Denilson Lopes - a presença dos corpos abjetos dos hustlers nessas narrativas que constroem uma poética do cotidiano através

de imagens de intimidade e relações afetuosas como importância em sua materialidade visível e no seu caráter de autenticidade. Nesse caso, poderíamos pensar que essa abjeção é dissipada na instância política que centraliza essas vivências em efeitos de verdade capazes de deslegitimar a oficialidade do modelo heteronormativo e dicotômico. Esse lugar de fala assumido pelo hustler o faz uma potência de vida e um estado de ser, sentir, pensar, amar, dormir etc. E, se essas imagens afetivas possuem um poder político subversivo é porque comprova que a corporalidade da imagem filmica é em sua natureza uma criação e um estado controlado, controlador, impositor, modelador e normalizador de comportamentos, corpos, sexualidades, gêneros e modos de estar no mundo.

Há teóricos que identificam nessa reconstrução queer do imaginário da intimidade e do privado um caráter assimilacionista, por parecer buscar por uma legitimidade justificada pela própria política de normalidade da heterossexualidade (BRIONES, 2002). Entretanto, há nessa perspectiva uma negação do direito afetivo e das vivências cotidianas dos corpos abjetos e queer, como se os mesmos fossem naturalmente fadados a uma espetacularidade monstruosa e a uma territorialidade fictícia.

A relação de Pete e Kai “não deve ser reduzida a alegorias, diluidoras da sexualidade e sensualidade” (LOPES, 2002, p. 61), de maneira simplista e generalizada, pois eles não são “nem símbolos nem duplos, mas personagens concretos, singulares” (LOPES, 2002, p. 61). O que vemos é um “ambíguo diálogo de imagens, entre um rosto apreendido num frágil esplendor, sem futuro, e outro rosto decomposto no tempo mesmo do filme” (LOPES, 2002, p. 55). A partir de sensações que comunicam uma estética afetiva comum às evidências do pesquisador Denilson Lopes, pretendemos ressaltar a instância narrativa desses personagens além de seus efeitos políticos de gênero e, assim, propor a poética do cotidiano como um fim a ser incorporado em novos corpos fílmicos. Também habitam na estética e no discurso de uma sensibilidade queer e homoafetiva as experiências humanas, os medos, as paixões, as viagens e os mistérios das experiências de vida, as quais frequentemente ocupam corpos representados em imagens diluídas na linguagem cinematográfica e em fluxo e transformação nas narrativas.



## Considerações finais

A trajetória das reflexões que desenvolvemos nesse trabalho não terminaria necessariamente aqui. Ao se pensar o personagem do hustler – ainda que conhecidos também como *escorts*, *gigolos*, *rent-boy* e garotos de programa – um emaranhado de discursos, imagens, territorialidades, corpos, desejos, afetos, performances é revelado enquanto potência analítica passível de diversas abordagens. Os sentidos são rompidos e refeitos a cada mudança de olhar, a cada corpo em deriva que se humaniza e se distingue das marginalidades genéricas, a cada ato afetivo que subverte as racionalidades dicotômicas e aparentes, a cada imagem que ameaça e seduz. Aqui, estivemos atentos às discussões acerca do desejo e suas relações com a materialidade do corpo e as performances de gênero. Ao mesmo tempo, suspeitamos das categorias identitárias e das novas normatividades que se impunham nas comunidades aparentemente não-heteronormativas.

Desde o início, estivemos levados a perceber o lugar de abjeção em que o hustler gravita e interage. Após o percurso de análises, torna-se evidente um interesse por esse personagem justificado na sua indefinição e estranheza queer, no obsceno que tem como insígnia e na AIDS como estigma, nas suas territorialidades que ora colaboram com projetos ideológicos de abjeção e impureza ora desconstroem as rígidas fronteiras entre sexualidade e modelos de comportamento. Definitivamente, o hustler é o corpo que incomoda e confunde. Sua expressão de ambiguidade carrega um dispositivo de resistência moldado por imaginários desidentitários e por um poder de sedução que ameaça os discursos de controle e contenção dos corpos e vidas.

Na maior parte dos filmes analisados, há uma frequente vontade de subversão da abjeção na imposição do obsceno e da intimidade enquanto discursos autênticos, o que gera uma necessidade de urgência por visibilidade que traz à tona desejos e práticas sexuais proibidas pelo corpo social medicalizado. Fugindo das espetacularidades ou operando de maneira política sobre elas, a banalidade do cotidiano e da vida pública é refletida nas vivências do privado.

Nesse sentido, tornam-se evidentes as intenções de filmes como *The Living End*, *Hustler White*, *From the Edge of the City*, *Vagón Fumador*, *Garçon Stupide* e *Greek Pete* em mostrar os hustlers na intimidade do banho, como se as noções de puro e impuro – assim como as conotações de visibilidade social dos discursos higienistas e de suas sujeiras criadas – buscassem pela inevitabilidade da diluição, própria de um projeto de modernidade

corrompido. As fronteiras estabelecidas nessa situação a princípio de limpeza envolvem o imaginário simbólico do desejo sexual, do corpo dotado de abjeção e da própria transformação que significa o banho. Em alguns casos, o sexo é realizado enquanto a água escorre pelos corpos em ação, o que me parece sugerir a própria diluição da territorialidade do sexo, num processo que o desterritorializa de uma suposta impureza do ato.

A ideia que transcende da imagem icônica do hustler interpretado por Joe Dalessandro nu ao lado de um bebê em *Flesh* (1968), de Paul Morrissey, é reafirmada na imagem de Tony Ward na banheira também com um bebê, ambos nus, em *Hustler White*. Essa situação que não se enquadra nas expectativas do *mainstream* tanto em 1968 como em 1996 parece provocar na sua repetição um impasse ainda presente. O corpo nu do hustler – abjeto, impuro, obsceno, corrompido, indisciplinado, queer – assume quase uma relação dicotômica ao lado do corpo de um bebê – puro, inocente, novo, (in)disciplinado, porém ao mesmo tempo parece se igualar em alguma instância poética do banal e do visível; e ainda parece expor um estado de distanciamento entre duas vidas que se distinguem em níveis de disciplinarização e conhecimentos impostos, mas que um dia podem se igualar ou não. A inocência e a pureza de um bebê colocam em xeque o próprio dispositivo que corrompe as mesmas, no caso, a própria cultura da imposição de modelos de comportamento e de normas sexuais a serem registradas nos corpos e nos afetos, em forma de gêneros e identidades fixas e disciplinadas; e, não apenas, o próprio obsceno se revela como parte dessa construção de valores.



*Flesh* (1968)



*Hustler White* (1996)

Após tantas reflexões, amplas e pontuais, encerramos a discussão nesse momento com a urgência das sábias e sensíveis palavras de Denilson Lopes, as quais dizem muito sobre o trabalho realizado aqui e sobre as inquietações que agitam a vivência queer.

Talvez, exaurida a lógica da diferença (alguns são diferentes) que desnaturalizou e problematizou a perversidade histórica e redutora de uma lógica identitária (todos somos iguais), base para um imperialismo masculino, heterossexual, burguês e euro-norte-americano, travestido de humanismo universalista, seja a hora de falar de uma lógica do estranhamento (todos somos estranhos, mas não da mesma forma e intensidade), em que o desafio da pluralidade conduz não a uma estratégia político-teórica de gueto, mas à manutenção de estratégias específicas que desafiem a sociedade e, mais, à visualização de uma transversalidade, presente na multiplicidade de adesões pessoais [...] enfim, a um sujeito plural [...] (2002, p. 174)

## Referências Bibliográficas

ALEGRIA, Sharla N - "Queer identity? Discussing identity and appearance in an on-line "Genderqueer" community". Graduate School Theses and Dissertations, 2007.

ARAÚJO, Antonio – “A encenação performativa”. Sala Preta, 2009.

BALTAR, Mariana – “Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática”. Tese de Doutorado – Universidade Federal Fluminense. Curso de Pós-Graduação em Comunicação, 2007.

\_\_\_\_\_. – “Evidência invisível – Blowjob, vanguarda, documentário e pornografia”. Revista Famecos, Porto Alegre, v.18, n.2, p. 469-489, 2011.

BARRETO, Carla Conceição – “Visualidades queer de Matthew Barney: o Ciclo Cremaster”. Dissertação de Mestrado. UNB, 2011.

BESSA, Karla – “Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade”. Cadernos Pagu (28), p. 257-283, 2007.

BERLANT, Laurent; WARNER, Michael – “Sexo em público”. In: Jiménez, Rafael M. M. (ed.) Sexualidades Transgressoras. Barcelona, Içaria, p. 229-257, 2002.

BOTTON, Fernando Bagiotto – “Cara ou Coroa? Um jogo entre a teoria das ações de Certeau e a das masculinidades de Connell”. Revista História em Reflexão: Vol. 3 n. 6 – UFGD, 2009.

BRIONES, Beatriz Suárez – Resenha de “*Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*”. Rafael M. Mérida (ed.): Barcelona, Icària, 2002. In Lectora, 8, 2002.

BUTLER, Judith – “Problemas de gêneros: feminismos e subversão da identidade”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. – “Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler”. Baukje Prins e Irene Costera Meijer (org). Estudos Feministas. Ano 10, 1/2002.

DOYLE, Jennifer – “Queer Wallpaper”. In: Amelia Jones ed., The Blackwell Companion Contemporary Art Since 1945. Blackwell, 2006

FOUCAULT, Michel – “Microfísica do poder”. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRANÇA, Isadora Lins – “Sobre ‘guetos’ e ‘rótulos’: tensões no Mercado GLS na cidade de São Paulo”. Cadernos Pagu (28), p. 227-255, 2007.

GLUSBERG, J – “A Arte da Performance”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

L.SILVA, Roger Aníbal – “Micro-história e micro-política: a novidade da filosofia de Deleuze e Guattari”. Fernando Nicolazzi, Helena Mollo & Valdei Araujo (org.). Caderno de resumos & Anais do 4º. Seminário Nacional de História da Historiografia: tempo presente & usos do passado. Ouro Preto: EdUFOP, 2010.

LOPES, Denilson – “O Homem que amava rapazes e outros ensaios”. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MAGNANI, J. Guilherme C. e TORRES, Lilian (org.) - Na Metrópole: textos de Antropologia Urbana. São Paulo: Edusp, 2000

MARTINS, Claudia – “Queering Performativity: Through the Works of Andy Warhol and Performance Art”. Central European University Department of Gender Studies, Budapest, 2008.

MISKOLCI, Richard – “A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma estética da normalização”. Sociologias, Porto Alegre, ano 11, número 21, jan/jun, p. 150-182, 2009.

\_\_\_\_\_. – “Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças”. Série Cadernos da Diversidade, 6. Belo Horizonte: Autêntica Editora: UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.

MISKOLCI, Richard e PELÚCIO, Larissa – “Esse não mais obscuro negócio do desejo”. Prefácio do livro “O Negócio do Michê – A prostituição viril em São Paulo. São Paulo, Editora Perseu Abramo, 2008.

MÜLLER, Regina Polo – “Ritual, Schechner e Performance”. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 67-85, 2005.

NEPOMUCENO, Margarete Almeida – “O Colorido Cinema Queer: Onde o desejo subverte imagens”. II Seminário Nacional de Gênero e Práticas Culturais. 2008.

NOWLAN, Bob – “Queer Theory, Queer Cinema”. Chapter One. In “Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century”. JoAnne C. Juett and David M. Jones (ed.). Cambridge Scholars Publishing, 2010.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos Gonçalves de – “O cinema de fluxo e a mise en scène”. São Paulo. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes / USP, 2010.

PENNEY, Renée – “Desperately Seeking Redundancy? Queer Romantic Comedy and the Festival Audience”. The University of British Columbia, Vancouver, 2010.

PERLONGHER, Néstor - “O Negócio do Michê – A prostituição viril em São Paulo. 1ª edição (1987). São Paulo, Editora Perseu Abramo, 2008.

\_\_\_\_\_. “O que é Aids”. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.

PRECIADO, Beatriz – “Multidões queer: notas para uma política dos ‘anormais’”. Tradução por Cleiton Zóia Munchow e Viviane Teixeira Silveira. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 19(1), 2011.

RAMELLO, Stefano – “Exotic Same Sex Acts between Men: Eroticism in a Public Park in North Italy”. 6th Global Conference The Erotic Exploring Critical Issues, 2011. Disponível em <http://www.inter-disciplinary.net/critical-issues/gender-and-sexuality/the-erotic/project-archives/6th/session-2-erotic-flashes/>. Acesso em 18/02/2013.

SALIH, Sara – “Judith Butler e a Teoria Queer”. Tradução e notas Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SARAIVA, Marina Rebeca Oliveira – “Territórios dos sentidos: da emergência dos processos de subjetivação na metrópole contemporânea”. Revista Espaço Acadêmico – Número 132, Ano XI. 2012.

SCHECHNER, Richard – “Performance studies: an introduction”. 2nd ed. Routledge, 2006.

SILVA, Rubens Alves da – “Entre ‘artes’ e ‘ciências’: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais”. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, 2005.

SIMÕES, Júlio – “O negócio do desejo”. Resenha de PERLONGHER, Néstor. O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo. 2ª edição. In Cadernos Pagu (31), 2008.

SOUSA, Emerson da Cunha de – “A Pornografia como Programa e as Variantes Contemporâneas”. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Fortaleza, 2012.

TAVARES, Léo – “Queer at The Movies: Um Panorama da Trajetória Queer no Cinema”. 2012. Disponível em <http://culturavisualqueer.wordpress.com/>. Acesso em 27/02/2013.