

4

Esses não podem existir

A revista *Trip*, publica por mês sua edição com duas capas (ambas com o mesmo conteúdo), para o leitor escolher qual deseja comprar. Em uma das capas de sua edição de outubro de 2011¹, que tratou dos diversos modos de manifestações dos desejos sexuais na contemporaneidade, foram retratados dois surfistas morenos, fortes, segurando uma prancha e se beijando em uma praia ensolarada. A edição de novembro da mesma revista trouxe uma seção intitulada “Depois daquele beijo”, especialmente para publicar a repercussão acalorada dos leitores a respeito da edição anterior.

Um dos leitores a enviar cartas, e que se identificou como Cristiano Ferreira, faz o seguinte comentário sobre a representação do beijo da capa de outubro: “Ótimo, falta pouco para acabarmos com o tipo hollywoodiano gay: o que se droga, o que a família não aceita, o que se prostitui, o que se veste como mulher e não curte trabalhar... Razão de boa parte do preconceito banal com o qual fomos obrigados a lidar.” Outro leitor, Adriano Dantas, diz: “Curti a capa, achei contestadora. Estão mostrando dois homens e não caricaturas *freaks* como tenho visto por aí no meio de comunicação.” Como um último exemplo, cito um trecho do comentário de João Márcio: “A *Trip* não precisou apelar para o sexismo. Não precisou reforçar a ideia do homossexual promíscuo guiado pela libido. A *Trip* sim respeitou o homossexual. As outras publicações só chumbaram a ideia de sexo-gueto-sexo-diva-sexo-consumo-diva-sexo. (...) [É] corajosa e bate na cara de todos os gays por não colocar estereótipos ou fetiches. São dois homens. Eles se beijam. E isso basta.”

¹ Revista *Trip*, Nº 204: Outubro de 2011. São Paulo: Editora Trip.

O tipo de exaltação da representação do homossexual normalizado, como a exposta pelos leitores da revista, ganhou um grande impulso nas últimas duas décadas. A visão de um homossexual representado segundo o padrão heteronormativo, ou seja, “palatável”, “inteligível”, tem se tornado uma via de acesso à presença de personagens homossexuais em novelas, filmes etc. Sempre sob o argumento de que “São dois homens. Eles se beijam. E isso basta”, exatamente como determina um dos leitores da *Trip*. O que não se encaixa nesse molde de inteligibilidade é considerado uma “caricatura *freak*”, como outro leitor classifica. As perguntas que extraio desta constatação são: quando isso começou? Qual o porquê da necessidade dar valor a algumas figurações do homossexual em detrimento de outras?

Para começar a responder essas perguntas, é necessário voltar aos desdobramentos da revolta de *Stonewall* nos Estados Unidos. É preciso ter em mente, primeiro, que os movimentos de liberação sexual começaram a criticar o termo “homossexual” e passaram a utilizar de forma irreverente o nome “gay” (alegre), que “aludia à moral duvidosa que a sociedade atribuía a mulheres independentes, particularmente às viúvas.”, assim como Richard Miskolci (2007) nos faz atentar em seu artigo “Pânicos sociais e controle social – reflexões sobre o casamento gay.”² Os jovens gays norte-americanos pediam também, em seus protestos, a despatologização e a descriminalização das relações entre pessoas do mesmo sexo. Porém, é importante observar que, mesmo protestando pela liberação das relações sexuais e pelo “amor livre”, a geração de 1970 nos Estados Unidos não estava preocupada com os indivíduos que não estavam de acordo com a heteronormatividade, no que se diz respeito ao gênero.

Quem não se adequar vai ter que pagar

No artigo “How to bring your kids up gay”, Eve Kosofsky Sedgwick (1991) escreve sobre o ganho das lutas sociais gays norte-americanas em relação à

² MISKOLCI, R. Pânicos sociais e controle social – reflexões sobre o casamento gay, p. 104.

despatologização das identidades homossexuais pela psicanálise na década de 1980. No entanto, a autora adverte sobre o seguinte fato:

O mesmo DSM-III ³ que, publicado em 1980, foi o primeiro a não conter uma entrada para “homossexualidade”, foi igualmente o primeiro a conter um novo diagnóstico numerado (por motivo de segurança) 302:60: Distúrbio Infantil de Identidade de Gênero. Nominalmente gênero-neutro, este diagnóstico é atualmente bastante diferenciado entre meninos e meninas: uma menina recebe esta etiqueta da patologização somente no raro caso de afirmação de que ela é, em verdade, anatomicamente um homem (e.g. “que ela tem, ou irá crescer, um pênis”); enquanto um garoto pode ser tratado por “Distúrbio Infantil de Identidade de Gênero” simplesmente por ele declarar “que seria melhor não ter pênis” – ou, alternativamente, se ele manifestar “uma preocupação com atividades estereotipicamente femininas como manifestado por um forte desejo de participar de brincadeiras e passatempos de meninas”.⁴

Os filmes *Ma vie en rose* (1997) e *Tomboy* (2011)⁵, retratam a vida de um menino (Ludovic) e uma menina (Laure), respectivamente, que se mudam com suas famílias para bairros do subúrbio francês e sofrem semelhantes consequências, em suas novas comunidades, por terem comportamentos e interesse por brincadeiras do sexo oposto.

³ O *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM) (Manual diagnóstico e estatístico de distúrbios mentais) publicado pela Associação Psiquiátrica Americana contém uma classificação dos transtornos mentais e também descrições sobre as categorias diagnósticas para que clínicos e pesquisadores da saúde possam diagnosticar e estudar diferentes transtornos. A versão atual é a DSM-IV-TR (quarta edição, texto revisado).

⁴ The same DSM-III that, published in 1980, was the first that did not contain an entry for “homosexuality”, was also the first that did contain a new diagnosis, numbered (for insurance purposes) 302.60: “Gender Identity Disorder of Childhood.” Nominally gender-neutral, this diagnosis is actually highly differential between boys and girls: a girl gets this pathologizing label only in the rare case of asserting that she actually is anatomically male (e.g. “that she has, or will grow, a penis”); while a boy can be treated for Gender Identity Disorder of Childhood if he merely asserts “that it would be better not to have penis” – or alternatively, if he displays a “preoccupation with female stereotypical activities as manifested by a compelling desire to participate in the games and pastimes of girls.” (SEDGWICK, E. *How to bring your kids up gay*, p. 9, tradução minha)

⁵ *Ma vie en rose*. Dirigido por Alain Berliner. Roteiro de Alain Berliner e Chris Vander Stappen. Duração: 88min. França, Bélgica, Inglaterra: Canal +, Centre National de la Cinématographie (CNC), Cofimage 8, 1997.

Tomboy. Dirigido por Céline Sciamma. Roteiro de Céline Sciamma. Duração 82 min. França: Hold up Films, art France Cinéma, 2011.

Ma vie en rose começa com uma festa de confraternização de uma família, que se mudou recentemente para o subúrbio, com seus novos vizinhos – um deles é também o novo patrão do pai do menino. O patriarca apresenta teatralmente sua família à vizinhança: a sogra, a esposa, os dois filhos mais



Figura 1 Ludovic (Georges du Fresne) em cena de *Ma vie en rose*.

velhos. Ludovic, o filho caçula, e Zoe, a única filha mulher e a mais velha de todos, ainda não tinham saído de casa para a comemoração. Quando o pai chama por Zoe, surge Ludovic usando um vestido de sua irmã, cabelos longos e todos acreditam que se trata da garota. Logo Zoe aparece reclamando seus trajes, usurpados pelo irmão mais novo. A plateia de vizinhos emudece espantada. Ludovic, além do vestido, ainda usava uma tiara de flores, que lembra as utilizadas por Frida Khalo (ver Figura 4) em seus retratos mais famosos, e *brincos* de cristal de sua mãe. O filho do futuro chefe de seu pai, Jérôme, se encanta com a singularidade de seu novo colega.

Ludovic passa a estudar no mesmo colégio dos filhos de todas as famílias da redondeza, torna-se colega de classe de Jérôme e começa a manifestar para a família a vontade de se casar com o menino, afirmando que o fará “quando se tornar uma menina”. Sua insistente vontade de mudar de sexo preocupa seus pais e representa um terror à comunidade, ameaçando a reputação da família heteronormativa. A gota d’água, e o início da injúria e rejeição que Ludovic vai sofrer por todo o filme, acontece quando a mãe de Jérôme os pega juntos, em flagrante, quando fingem casar diante de um urso de pelúcia, que funciona, na brincadeira, como um juiz ou um padre. Ludovic usa um vestido rosa e a mãe de Jérôme desmaia ao fim da “cerimônia”, ao perceber que os dois garotos estão prestes a se beijar.

Com o escândalo, os pais decidem levá-lo a uma psicóloga, que prontamente lhes pergunta, ao saber o que se passa, se eles desejavam ter uma menina ou um menino ao engravidarem de Ludovic. Giancarlo Cornejo (2011), em seu ensaio “Contra la familia: ¿Como hacer justicia a los niños afeminados?”, analisa esta cena, afirmando que esta hipótese faz parte de uma matriz cultural que busca responder à heteronormativa pergunta: “Por que uma pessoa é homossexual ou transgênero?” e completa com a seguinte reflexão:

Ludovic desperta pânico nesta matriz cultural heteronormativa, um pânico que não seria justo chamar somente de pânico homossexual, mas um pânico de gênero ou à indeterminação de gênero. O filme mostra ameaças violentas contra o jovem corpo do pequeno Ludovic para que este “assuma” um gênero naturalizado (nesse caso, masculino). Essas ameaças têm consequências. Basta recordar que depois de agredido por vários meninos (com a tácita aprovação de seus dois irmãos e Jérôme) em um vestiário, Ludo se esconde em um refrigerador. Isso também pode ser pensado como uma tentativa de suicídio, como um esforço de Ludovic por sonhar permanentemente com um mundo no qual sua feminilidade seja valorizada. De novo, a agudeza de Sedgwick é imprescindível: “Para um menino *protogay*, se identificar com o masculino (ou masculinamente), pode implicar aprovar seu próprio apagamento.” (...) O terror que a figura de Ludovic gera em sua comunidade tem a ver não só com sua feminilidade, mas também com sua jovem idade. E este é o mesmo pânico que fez com que nos Estados Unidos a Motion Picture Association of America o classificasse como R, o que quer dizer que o filme só poderia ser assistido por maiores de dezessete anos acompanhados de adultos. Para esta comunidade (e para seus censores), Ludovic é um marcador inquestionável da morte. Como todo menino gay ou transgênero, seu nascimento e reconhecimento é lido como um símbolo da morte de um menino heterossexual. Ludo é culpado de matar o menino heterossexual que deveria ser.⁶

⁶ En esa matriz cultural heteronormativa, Ludovic despierta pánico, un pánico que no sería justo solo llamar *pánico homosexual*, sino un pánico de género o a la indeterminación de género. nazas violentas contra el joven cuerpo del pequeño Ludovic para que éste “asuma” un género naturalizado (en este caso el masculino). Estas amenazas tienen consecuencias. Basta recordar que después de ser agredido por varios niños (con la tácita aprobación de sus dos hermanos y Jérôme) en un vestidor, Ludo se esconde en una refrigeradora (imagen 2). Esto también puede ser pensado como un intento de suicidio, como un esfuerzo de Ludovic por soñar permanentemente con un mundo en el que su feminidad sea valorada. De nuevo, la agudeza de Sedgwick es imprescindible: “Para un niño *protogay* identificarse con lo masculino (o masculinamente) puede implicar aprobar su propia borradura” (1993: 161, traducción, mía). (...) El terror que la figura de Ludovic genera en su comunidad tiene que ver no sólo con su feminidad, sino también con su joven edad. Y éste es el mismo pánico que hizo que en Estados Unidos la Motion Picture Association of America le diera una clasificación R, es decir, que sólo fuese apta para mayores de diecisiete años o menores acompañados de adultos. Para esta comunidad (y para sus censores), Ludovic es un marcador ineludible de la muerte. Como todo niño *gay* o transgénero, su nacimiento y reconocimiento es leído como un símbolo de la muerte de un niño heterossexual (Stockton, 2009). Ludo es culpable de matar al niño heterossexual que debió ser. (CORNEJO, G. Contra la familia: ¿Como hacer justicia a los niños afeminados?, p. 141, tradução minha.)

Ludovic extrapola ainda mais os limites da ameaça que oferece a esta comunidade quando, em uma encenação de *A branca de neve* feita na escola pelos alunos, com os pais na plateia, tranca a menina que interpretaria Branca de Neve na peça em um armário, rouba sua roupa e, com um véu tapando seu rosto, sobe ao palco para contracenar com Jérôme, que fazia o príncipe. Ao se aproximar para beijar a Branca de Neve, Jérôme percebe que se trata do vizinho e revela o rosto de Ludo, puxando o véu. Depois desse acontecimento, os pais dos outros alunos fazem um abaixo-assinado para que Ludovic seja expulso da escola, o chefe de seu pai o demite do emprego e surge uma pichação na porta da garagem da família: “Fora, viados!” A família de Ludovic se torna mais hostil com ele, principalmente sua mãe, que raspa seus cabelos. Eles acabam se mudando para um bairro de um subúrbio distante, onde o pai conseguiu outro emprego.

O filme *Tomboy* não traz tanta hostilidade contra a pequena Laure, sua protagonista. Laure também chega de mudança com os pais e a irmã pequena, em



Figura 2 Laure (Zoé Héran) em cena de *Tomboy*.

um bairro arborizado do subúrbio, durante as férias. Ao sair de casa para conhecer as crianças da vizinhança, encontra Lisa, sua vizinha, que pergunta se Laure é “novo” no bairro, dando a entender que a confundiu com um menino. Ela fica envergonhada com a

confusão e responde que sim. Lisa pergunta como ela se chama: “Mikael, me chamo Mikael”, responde Laure. Mikael passa então a brincar com seus novos amigos, todos os dias das férias, sempre como um menino.

Dirigido pela jovem Céline Sciamma, *Tomboy* é um filme bastante silencioso, quando comparado a *Ma vie en rose* (que é entrecortado pelos

escândalos dos pais de Ludovic por causa filho efeminado). Esse silêncio também pode ser interpretado como o modo como as meninas masculinas causam um desconforto velado e são relegadas à invisibilidade. Ao contrário de Ludovic, Laure não provoca grandes dramas em sua família por causa de seu modo de se vestir, de suas atitudes, brincadeiras e do cabelo curto. Tampouco é levada a um psicólogo. A sua masculinidade em nenhum momento é tema de conversa entre seus pais – somente sua feminilidade, quando a mãe diz que ela está bonita ao vê-la maquilada, fruto de uma brincadeira com Lisa. A mãe de Laure começa a se preocupar com seu modo de ser apenas quando descobre que a filha fingia ser um menino.

A falsa identidade a revolta, e ela faz Laure usar um vestido para ir até a casa de cada amiguinho, um por um, desfazer o mal-entendido. Na passagem do filme em que Laure caminha com a mãe nos pilotis de um dos prédios, e ela pergunta à mãe onde estão indo, ela obtém a resposta de que vão “Até a casa de Lisa.” Laure se assusta, já que havia se comportado, o tempo todo, como “namorado” de Lisa (em uma cena do filme, Lisa a beija) e resiste em ir. Sua mãe então lhe pergunta se ela vai fingir ser um garoto o ano inteiro: “As aulas irão começar. Não temos opção. Terá que dizer.” E completa, percebendo a desolação da filha: “Olha, não estou fazendo isso para machucá-la, nem para te dar uma lição. Sou obrigada, entende? Não me incomodo que finja ser menino. Não vale à pena. Mas isso não pode continuar. Se tem alguma ideia, fale-me, porque eu não tenho nenhuma. Tem alguma solução?” Diante do silêncio de Laure, a mãe a abraça.

Os traços de masculinidade de Laure em nenhum momento são tidos como algo sério, a não ser quando ela finge ser de outro sexo. Ao contrário de Ludovic, que considera a verdadeira possibilidade de ser uma menina, para Laure, a única possibilidade que encontra é “fingir ser um menino”, como nas palavras da mãe – a sua masculinidade seria algo lúdico aos olhos dos outros. O menino efeminado causa tanto desconforto, que sofre as consequências na pele: apanha, é expulso da escola, é prontamente considerado “viado” pela comunidade local e abala a masculinidade do próprio pai – que na cena em que avista a pichação “Fora, viados!”, na porta de sua garagem, cai em prantos, ajoelhado no chão, desolado.

Alguns aspectos da distinção no diagnóstico de garotos e garotas no DSM-III para o “Distúrbio Infantil da Identidade de Gênero” seriam, portanto, passíveis de serem observados nos dois filmes aqui analisados. Ludovic é tratado como um caso sério de desajuste em sua comunidade, sendo enfatizada diversas vezes a necessidade de um tratamento médico. Não há outra possibilidade de ser efeminado a não ser tornando-se mulher ou homossexual. Laure estaria somente brincando: ela *finge* ser um garoto, já que não deseja ter um falo. A masculinidade só é legítima, portanto, no corpo de quem possui um pênis, ou seja, de quem é anatomicamente homem.

Em seu livro *Masculinidad Femenina*, Judith “Jack” Halberstam (2008), discorda desta lei social: “a masculinidade não deve e não pode ser reduzida ao corpo do homem e a seus efeitos.”⁷ E diz que se atreveria a afirmar que

socialmente temos poucos problemas em [reconhecer a masculinidade], e de fato investimos muito tempo e dinheiro ratificando e consolidando as versões da masculinidade que gostamos e nas quais cremos. Muitas destas “masculinidades heroicas” se baseiam fundamentalmente na marginalização das masculinidades alternativas. (...) [L]onge de uma imitação da virilidade, a masculinidade feminina, na realidade, nos dá uma pista de como se constrói a masculinidade como tal. Em outras palavras, as masculinidades femininas são consideradas as sobras depreciáveis da masculinidade dominante, com a finalidade de que a masculinidade dos homens possa ser a verdade.⁸

Como não constituem uma verdade do homem, Halberstam aponta, de forma flagrante, que a masculinidade feminina foi ignorada descaradamente – culturalmente e academicamente. Segundo a autora, essa indiferença diante de masculinidades alternativas serviu de apoio para complexas estruturas sociais que vinculam o masculino à virilidade, ao poder e à dominação.⁹

⁷ “la masculinidad no debe y no puede ser reducida al cuerpo del hombre y a sus efectos.” (HALBERSTAM, J. *Masculinidad femenina*, p. 23, tradução minha).

⁸ “socialmente tenemos pocos problemas en [reconocer la masculinidad], y de hecho investimos mucho tiempo y dinero ratificando y consolidando las versiones de la masculinidad que nos gustan y en las que creemos. Muchas de estas ‘masculinidades heroicas’ se basan fundamentalmente en la marginación de las masculinidades alternativas. [L]ejos de ser una imitación de la virilidad, la masculinidad femenina, en realidad, nos da una pista de cómo se construye la masculinidad como tal. En otras palabras, las masculinidades femininas se consideran las sobras depreciables de la masculinidad dominante, con el fin de que la masculinidad de los hombres pueda aparecer como lo verdadero.” (Ibid.: p. 23, tradução minha).

⁹ Ibid.: p. 24.

A menina *tomboy* é aquela que joga com os elementos designados socialmente como masculinos: brincadeiras, comportamentos, roupas, cabelo, etc. Nas palavras de Halberstam, esse termo do inglês se refere a um amplo período de masculinidade feminina que se dá na infância.¹⁰

Como no caso de Ludovic, a feminilidade no corpo de um menino pode causar reações históricas e, por isso, ainda de acordo com Halberstam, “tendemos a crer que o desvio de gênero no caso das mulheres é muito mais tolerado que no caso dos homens.”¹¹ No entanto, ela faz ressalvas quanto à possibilidade de medir a tolerância quando essa é a pauta, e defende não acha que “as condutas de gênero na infância nos digam necessariamente nada de concreto sobre os parâmetros do que está permitido no que diz respeito ao desvio de gênero de homens e mulheres.”¹² Contudo, ressalta, a conduta da *tomboy* (ou “menina moleque”, como se traduz) é castigada quando se converte em indicador de uma forte identificação com o homem (querer ser chamada por um nome masculino ou se negar a vestir roupas de menina – como no caso de Laure, é bom lembrar), e quando ameaça se prolongar para além da infância, na adolescência:

A adolescente *tomboy* supõe um problema e geralmente é objeto de severos esforços para sua reorientação. Poderíamos dizer que o *tomboy* é tolerado se a menina é pré-púbere; mas, quando chega à puberdade, toda a força da adequação ao gênero recai sobre a garota. A adequação ao gênero é uma pressão que se exerce sobre todas as meninas, não só sobre os *tomboys*, e é aqui onde resulta difícil sustentar a ideia de que a feminilidade dos homens supõe uma ameaça maior à estabilidade social e familiar que a masculinidade feminina. A adolescência das mulheres representa a crise de chegar a ser uma menina adulta em uma sociedade dominada por homens. Enquanto para os meninos a adolescência representa um ritual de passagem (muito celebrada pela literatura ocidental na forma do *bindungsroman*) e uma ascensão a certa versão (mesmo que atenuada) do poder social, para as meninas a adolescência é uma lição de moderação, castigo e repressão. É neste contexto da adolescência das mulheres

¹⁰ Ibid.: p. 28.

¹¹ “tendemos a creer que la desviación de género en el caso de las mujeres es mucho más tolerada que en caso de los varones.” (Ibid.: p. 28, tradução minha.)

¹² “Yo no estoy tan segura de que la tolerancia en estos asuntos pueda medirse, o en cualquier caso, no creo que las respuestas a las conductas de género en la infancia nos digan necesariamente nada concreto sobre los parámetros de lo que está permitido en cuanto a la desviación de género de hombres y mujeres.” (Ibid.: p. 28, tradução minha.)

que os instintos *tomboy* de milhões de meninas são remodelados e convertidos em formas aceitáveis de feminilidade.¹³

A patologização dessas identidades não foi uma pauta do movimento gay norte-americano. Sedgwick observou que a inserção de identidades de gênero não-normativas na lista de patologias passa praticamente despercebida pela comunidade gay ativista da época:

Na verdade, o movimento gay oficial nunca se mostrou ágil para tratar de questões relativas a garotos efeminados. (...) Uma razão mais compreensível do que a efeminofobia, no entanto, é a necessidade do movimento gay interromper, no plano conceitual, uma longa tradição que vê gênero e sexualidade como categorias contínuas e articuladas – uma tradição que assume que qualquer um, homem ou mulher, que deseje um homem deva ser por definição feminino; e que qualquer um, homem ou mulher, que deseje uma mulher deve, pela mesma lógica, ser masculino.¹⁴

A tradição normativa em que se basearam muitas pautas dos gays, de que trata Sedgwick neste excerto, é retratada em *If these walls could talk 2* (2000), filme exibido na TV americana¹⁵ composto por três histórias: a primeira, que se passa em 1961, narra a vida de uma velha senhora, Edith Free (Vanessa Redgrave), que perde sua companheira após uma queda no quintal e precisa enfrentar as dificuldades legais e sociais de lidar com o acontecimento; a segunda

¹³ “La adolescente chicoz supone un problema y suele ser un objeto de severos esfuerzos para su reorientación. Podríamos decir que el chicoz es tolerado si la niña es prepúber; pero, en cuando llega la pubertad, toda la fuerza de la adecuación al género recae sobre la chica. La adecuación al género es una presión que se ejerce sobre todas las chicas, no sólo sobre los chicoz, y es aquí donde resulta difícil sostener la idea de que la feminidad de los hombres supone una amenaza mayor a la estabilidad social y familiar que la masculinidad femenina. La adolescencia de las mujeres representa la crisis de llegar a ser una chica adulta en una sociedad dominada por hombres. Mientras que la adolescencia para los chicos representa un rito de paso (muy celebrada en la adolescencia en la literatura occidental en la forma del *bildungsroman*) y una ascensión a cierta versión (aunque atenuada) del poder social, para las chicas la adolescencia es una lección de moderación, castigo y represión. Es en este contexto de la adolescencia de las mujeres donde los instintos de chicoz de millones de chicas son remodelados y convertidos en formas aceptables de feminidad.” (Ibid.: p. 28, tradução minha.)

¹⁴ Indeed, the official gay movement has never been quick to attend to issues concerning effeminate boys. (...) A more understandable reason than effeminophobia, however, is the conceptual need of the gay movement to interrupt a long tradition of viewing gender and sexuality as continuous and collapsible categories – a tradition of assuming that anyone, male or female, who desires a man must by definition be feminine; and that anyone, male or female, who desires a woman must by the same token be masculine. (SEDGWICK, E. K. *How to bring your kids up gay*, p. 20, tradução minha).

¹⁵ *If these walls could talk 2*. Direção de Jane Anderson (segmento “1961”), Martha Coolidge (segmento “1972”) e Anne Heche (segmento “2000”). Roteiro de Jane Anderson (segmento “1962”), Sylvia Sichel e Alex Sichel (segmento “1972”) e Anne Heche (segmento “2000”). Duração: 96 min. Estados Unidos: Home Box Office (HBO), Team Todd, (TV) 2000.

acontece em 1972 e conta a história de uma jovem, Linda (Michelle Williams), que se apaixona por Ami (Chlöe Sevigny), uma garota masculinizada e os dilemas de enfrentar essa condição em um momento de luta feminista; a terceira se passa em 2000 e conta as peripécias de um casal de mulheres, Kal (Ellen DeGeneres) e Fran (Sharon Stone), que está tentando ter um filho. No filme, que no Brasil recebeu o significativo título de *Desejo proibido*, a segunda narrativa, ambientada na década de 1970, é a mais relevante para este capítulo.

Linda, a protagonista, vive com três amigas lésbicas em uma casa. Logo nas primeiras cenas, elas estão andando juntas no corredor de uma universidade e abrem uma grande porta de madeira, que dá para uma sala onde estão presentes diversas estudantes. Uma delas, Diane, a única em pé, se dirige às quatro: “A faculdade não vai apoiar mais nossas reuniões no campus. Não querem nos apoiar, pois acham que somos lésbicas”. Linda responde decepcionada: “Não podem fazer isso”. Diane: “Sim, eles podem, Linda! Temos que ser claras quanto ao que somos. Achamos arriscado tratar desses assuntos agora. Antes devemos lutar pelas questões do feminismo. Direitos iguais para homens e mulheres. Não há lugar para vocês, meninas”. Uma discussão é travada e as quatro amigas acabam indo embora, com a irredutibilidade do grupo feminista.

Na cena seguinte, elas estão em casa conversando quando Linda sugere uma ida a um bar gay. Jeanne e Karen, suas colegas de quarto relutam argumentando que o lugar é um antro. Linda pergunta se elas não ficam curiosas, mas ambas respondem que não. Entretanto, ao final, decidem ir. No caminho, dentro de um carro, uma das amigas pergunta a Linda: “Tem certeza de que se trata de um bar de lésbicas (*lesbian bar*)?”, ao que ela responde que não, trata-se de um bar de sapatões (*dyke bar*).

O bar era repleto de *butches* com suas *femmes*¹⁶. Ao ver uma *butch* sentada em uma mesa utilizando terno e gravata, Karen exclama: “Olhe aquele terno!” A desconhecida fica encabulada e furiosa. Jeanne alerta, em tom de deboche: “Cuidado, ela pode se invocar”, e as duas dão risadas. Linda decide buscar cerveja

¹⁶ *Butch* e *femme* são termos norte-americanos para se referir às lésbicas que são percebidas como masculininas e femininas, respectivamente.

no balcão. Quando volta à mesa, Ami, uma jovem garota masculina, de cabelos curtos e loiros, penteados cuidadosamente para trás com gel (ao estilo dos garotos norte-americanos da década de 1960), usando camisa de colarinho e gravata, cruza seu caminho, chamando sua atenção. Quando avista Ami, Karen protesta “Por favor, me digam que não é uma gravata!”, ao que Jeanne retruca: “Acho que meu pai não usa mais isso”, e Karen completa: “Mas na mulher fica dez vezes mais ofensivo”.

As amigas resolvem sair do bar, mas Linda decide ficar, demonstrando interesse em Ami, que se aproxima convidando-a para dançarem juntas (ver Figura 3). Elas saem do bar na moto de Ami e, quando chegam à casa de Linda, Ami a beija.



Figura 3 Linda e Ami em cena de *If these walls could talk 2*

O desconforto que Linda provocará em suas amigas, por ter se interessado por uma garota que tem, na aparência e no comportamento, elementos característicos do sexo oposto, fica evidente na manhã seguinte. Na faculdade, as três pressionam Linda para contar o que aconteceu na noite anterior. Ela diz que não aconteceu nada, que Ami só a levou para casa. “Quem é ela?”, pergunta Jeanne. “Ela me deu cigarros”, responde Linda. “Dormiu com ela?”, insiste Jeanne. “Ela só me deu uma carona de moto. Foi divertido”. Karen, irritada, manifesta reprovação: “Isso é pior do que imaginar que você estava com um homem”.

Recuperar em detalhes essa história é importante para a presente reflexão primeiramente por expor como a delimitação feminista do “sujeito mulher” excluiu Linda, Jeanne e Karen do grupo que elas mesmas criaram. A luta identitária organizada sob o significante “mulher” cria suas margens: quem não se encaixa na narrativa do que é ser “essencialmente” mulher, ou seja, aquela que,

dentre outras coisas, não se relaciona com o sexo oposto, não podia fazer parte do movimento social. Sendo assim, não havia lugar para as lésbicas nesse contexto.

Por outro lado, lésbicas como Ami provocam irritação e sofrem injúrias de lésbicas ditas feministas, já que ameaçam e rasuram a inteireza de suas identidades (já deslegitimadas pelas feministas heterossexuais). Além disso, as masculinizadas compunham suas identidades com características que são socialmente associadas ao homem, o opressor, e que são vistas como símbolos pertencentes ao patriarcalismo e ao machismo. A necessidade das lésbicas feministas era, portanto, de se tornarem o mais próximo que pudessem do que se entendia por “mulher”.

Há uma cena marcante nesse filme, que deixa um aspecto importante da luta lésbica feminista ainda mais claro. Ami vai até a casa de Linda jantar, vestida de terno e gravata marrons, carregando um buquê de flores. Ao chegar, é recebida com hostilidade por Jeanne e Karen. Enquanto Linda tira os pratos da janta, após a refeição, Karen provoca Ami: “Por que a deixa fazer tudo? Já tive um homem em casa”. Karen então se aproxima da convidada e oferece vinho. Ami recusa. Karen, em tom irônico, pergunta se ela tem medo de relaxar e Ami responde: “Se alguém se meter comigo quero estar preparada”. “É o jeito que se veste?”, questiona Karen. Irritada, Ami responde: “Sim. Minha aparência”. Jeanne diz que ela podia então se vestir de outra forma, que assim seria mais fácil, mas ela discorda. As duas anfitriãs começam então a tratar Ami com agressividade e fazem-na experimentar uma blusa feminina, sob a reclamação de Karen: “Essa gravata está me machucando a noite toda”. Ami acaba provando a roupa e vai embora se sentindo humilhada.

Leandro Colling (2010), em seu texto “‘A naturalidade é uma pose tão difícil de se manter’ – apontamentos para pensar Homofobia e Direitos no Brasil hoje”, defende que as lutas políticas das minorias sexuais brasileiras têm privilegiado exclusivamente as causas contra o que Sérgio Carrara (2010) ¹⁷ chama de *opressões institucionais*, dando pouca atenção ao que o autor em

¹⁷ CARRARA, Sérgio. Políticas e direitos no Brasil contemporâneo. In: *Bagoas*, revista de estudos gays. Natal, EDUFRRN, volume 4, número 5, jan/jun de 2010, pp. 131 - 148.

questão denominou de *opressões culturais*.¹⁸ Colling vai ressaltar que, para combater a exclusão social e institucional que sofrem, os homossexuais apostam quase exclusivamente na afirmação de identidades não-heterossexuais, o que, para ele “gera impactos significativos para a comunidade LGBT, mas deixa a identidade heterossexual no confortável discurso de que ela sim é natural, normal, determinada pela biologia e até por Deus.”¹⁹ Como consequência da preocupação exclusiva com questões institucionais em uma perspectiva identitária – como o direito ao casamento, a pensão, adoção de filhos, dependência em plano de saúde –, o homossexual passa a ser normalizado. Colling exemplifica: “Boa parte das pautas que mais nos mobilizaram nos últimos anos e em boa parte dos discursos de alguns dos ativistas transparece a ideia de que o gay é normal [em referência à norma heterossexual], é igual ao heterossexual, quer casar, ter filhos, viver uma vida monogâmica. (...) É óbvio que quem quer viver assim deve ter todo o direito e condições de fazê-lo.”²⁰ Para entender esse processo, é preciso antes fazer um pequeno apanhado de alguns acontecimentos históricos recentes.

É com o surgimento da epidemia da AIDS que os homossexuais passam a caminhar mais intensamente para a necessidade de reconhecimento institucional. A Síndrome da Imunodeficiência Adquirida, fortemente associada aos gays, já surgiu estigmatizando-os. Miskolci (2007) defende que a AIDS reavivou antigos pânicos sexuais, já que o homossexualismo passa a (ou volta a) ser entendido como uma questão de saúde pública e, com a nova rejeição social, os gays passaram a pautar sua luta em questões institucionais e na “desvalorização de aspectos ‘marginais’ das vivências gays e lésbicas em benefício de objetivos assimilacionistas.”²¹

¹⁸ No texto em questão, Colling reconhece que a dicotomia forjada por Carrara nesta análise é passível de questionamentos.

¹⁹ COLLING, “A naturalidade é uma pose tão difícil de se manter” – apontamentos para pensar Homofobia e Direitos no Brasil hoje, p. 7.

²⁰ Ibid.: p. 5.

²¹ MISKOLCI, R. Pânico sociais e controle social – reflexões sobre o casamento gay, p. 108.

Um desses objetivos – central na negociação entre gays, a sociedade e o Estado, como Colling também atentou – foi o direito pelo casamento civil. Miskolci observa que

a possibilidade do casamento aponta para uma normalização das relações amorosas entre pessoas do mesmo sexo, pois o reconhecimento estatal levaria a uma delimitação das relações aceitáveis como sendo apenas aquelas que pudessem resultar em “casamento”, o que automaticamente relegaria à ilegitimidade as relações fora dos padrões hegemônicos (entre gerações diferentes, entre classes sociais distintas ou com pessoas de origem étnica, religiosa ou cultural diferentes do grupo familiar de origem). Assim, o casamento constituir-se-ia em um mecanismo de normalização social poderoso e com consequências ainda pouco discutidas pelo movimento GLBT.²²

O casamento seria, assim, um mecanismo de normalização social, pois os homossexuais estariam aceitando uma forma de legitimação institucional oferecida pelo Estado. Judith Butler (2003), em seu artigo “O parentesco é sempre tido como heterossexual?”, argumenta que é necessário observar também que “o senso público e reconhecível da pessoalidade é fundamentalmente dependente do léxico dessa legitimação”. Ela acrescenta que este léxico é aceito à custa de exclusões, já que a legalização reorganiza os limites da ilegitimidade. A inteligibilidade social alcançada pelo homossexual assimilado pela heteronormatividade terá suas consequências, “dada a urgência de se defender de uma posição política, naturalizando as opções mais legíveis dentro do campo social.”²³ Beatriz Preciado (2011), em seu artigo “Multidões *queer*: notas para uma política dos anormais”, defende o mesmo ponto de vista: “Quanto aos movimentos de liberação de gays e lésbicas, dado que seu objetivo é a obtenção da igualdade de direitos e que para isso se baseiam em concepções fixas da identidade sexual, contribuem para a normalização e a integração dos gays e lésbicas na cultura heterossexual dominante”.²⁴ Não é de se estranhar, portanto, que a fotografia de dois homossexuais heteronormativos na capa da revista *Trip* seja percebida e comemorada como um avanço representativo em uma dada “luta contra o preconceito”.

²² Ibid.: p. 108.

²³ BUTLER, J. O parentesco é sempre tido como heterossexual?, pp. 226 - 230.

²⁴ PRECIADO, B. Multidões *queer*: notas para uma política dos anormais, p. 6.

Algumas análises de filmes e novelas feitas no Brasil na última década partiram de uma perspectiva elogiosa do homossexual no modelo heteronormativo e de uma perspectiva crítica em relação a personagens efeminados e/ou estereotipados, como é o caso de Antônio Moreno (2001), em *A personagem homossexual no cinema brasileiro* e Luiz Eduardo Neves Peret (2005), em sua dissertação de mestrado *Do armário à tela global: a representação social da homossexualidade na novela brasileira*. Leandro Colling (2009), em “A heteronormatividade nas representações de personagens não-heterossexuais nas telenovelas da Rede Globo (1998 – 2008)”, que apresenta parte dos resultados da pesquisa em andamento CUS. Colling defende que a sua perspectiva, ao contrário de Moreno (2001) e Peret (2005), é influenciada pelas teorias *queer* e não privilegia as representações normalizadas, mas age na direção de uma reflexão pela *diferença*.

No artigo citado, é observada a tendência atual das novelas da Rede Globo em representar o homossexual de maneira heteronormativa, ou seja, sem diferenças no gestual, na vestimenta e no comportamento entre heterossexuais e homossexuais.

Na pesquisa constata-se que a novela *Páginas da Vida*, de Manoel Carlos, exibida de 10 de Julho de 2006 a 2 de março de 2007, apresentou um dos casais mais aderidos ao modelo heteronormativo na história da telenovela da Globo, com os pares Rubinho e Marcelo, Leila e Rafaela. Em 2003, quando foi exibida a novela *Mulheres Apaixonadas*, o dramaturgo já havia inscrito o casal de adolescentes lésbicas, Clara (Aline Moraes) e Rafaela (Paula Picarelli), em uma performatividade de gênero heterossexual. No folhetim *A senhora do destino*, exibida de 28 de junho de 2004 a 12 de março de 2005, o mesmo padrão se repete: dessa vez com as personagens Eleonora (Myla Christie) e Jennifer (Bárbara Borges), que eram bastante femininas, tinham instintos maternos, desejavam construir família, queriam casar e, ao fim da novela, adotaram juntas uma criança.²⁵

²⁵ COLLING, L. A heteronormatividade nas representações de personagens não-heterossexuais nas telenovelas da Rede Globo (1998 – 2008), p. 6.

Colling faz questão de ressaltar que a crítica à representação dos homossexuais de maneira heteronormativa não pretende desqualificar esta performatividade, muito menos excluí-la:

[C]umpre ressaltar que a permanente criação de representações de gays e lésbicas dentro do modelo heteronormativo, além do que foi dito, pode estar a criar e refletir apenas um modo de ser gay e lésbica no mundo. E a questão não é ser contra ou a favor deste modelo, pois não estamos propondo uma “homonormatividade” e muito menos nos opondo aos heterossexuais. (...) O que destacamos é que esse modo hegemônico de representar os homossexuais, dentro e/ou fora das telas, via de regra, rejeita os gays afeminados, (o que é uma manifestação homofóbica e também misógina), as lésbicas masculinizadas, os pobres e todos aqueles que preferem o livre transitar entre os sexos, os gêneros, os desejos e as práticas sexuais.²⁶

Defender que a homossexualidade é legítima com o argumento de que em nada se diferencia da heterossexualidade, além do seu aspecto privado, será, portanto, pautar-se na desatenção e exclusão das performatividades que não reiteram absolutamente a heteronormatividade.

Pela não-normalização

Homi Bhabha (2010), no ensaio “A outra questão: O estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo”, presente no livro *O local da cultura*, analisa a centralidade do estereótipo no discurso colonial. Para Bhabha,

Um aspecto importante do discurso colonial é sua dependência do conceito de “fixidez” na construção ideológica da alteridade. A fixidez, como signo da diferença cultural / histórica / social no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido... como se a duplicidade essencial do asiático ou a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudessem na verdade ser provadas jamais no discurso.²⁷

²⁶ Ibid.: pp. 11 e 12.

²⁷ BHABHA, H. *O local da cultura*, p. 105.

A fixidez do estereótipo homossexual é tão resistente quando aquela, do estereótipo colonial. Eu diria, acompanhando a reflexão de Bhabha: quem precisa de provas para saber que um homem gay é efeminado, malicioso, extravagante, passivo no ato sexual, transmissor de HIV etc.? Do mesmo modo, quem precisa de provas para saber que uma mulher gay seduz mulheres heterossexuais, é masculinizada, é misteriosa, deseja ter um pênis, tem nojo de homens etc.? O excesso de significação, a fácil apreensão do estereótipo colonial se dá da mesma forma quando tratamos homem e da mulher gays.

Bhabha chama ainda a atenção para a “ambivalência do estereótipo”. Pois é essa ambivalência, segundo o autor, que assegura a sua validade: “ela garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursos mutantes; embasa suas estratégias de individuação e marginalização; produz aquele efeito de verdade probalística e predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente.”²⁸ O estereótipo está, portanto, no meio de uma economia psíquica que o tem como fonte prazer e desprazer e é um aparato de poder que, para Bhabha, “se apóia no reconhecimento e repúdio” a “povos sujeitos”.²⁹ Ao mesmo tempo em que a sociedade reconhece o homossexual, em que designa a ele os signos que “já conhece”, o reconhecível de seu corpo, ela também o coloca em seu devido lugar de repúdio: a não-autorização de veicular beijos gays e lésbicos no horário nobre da maior emissora do país (o que colabora para desautorizar o corpo homossexual como fonte e produção de desejo), a morte do personagem homossexual em algum momento da trama, a utilização de seu corpo somente através do escárnio etc.

Na edição 2232 da revista *Veja*, de 31 de outubro de 2011, foi publicada uma matéria cujo título era “É hora da alegria: A nova safra de ‘homens femininos’ das novelas aposenta a militância gay – e recoloca o humor em primeiro plano”. A reportagem fala do personagem gay estereotipado Crodoaldo, vivido por Marcelo Serrado, da novela *Fina Estampa*, de Aguinaldo Silva, que

²⁸ Ibid.: p. 105.

²⁹ Ibid.: p. 111. Leia-se aqui “povos sujeitos” como povos “assujeitados”, submetidos ou subalternizados.

acabara de ser lançada. Crô, como é chamado o personagem de Serrado, substitui a onda de personagens gays “heteronormatizados” da novela anterior, *Insensato Coração*, escrita por Gilberto Braga e Ricardo Linhares, que abordava a questão com um tom de denúncia social: os homossexuais da novela sofriam agressões e a questão da “homofobia” foi posta em pauta. O texto da reportagem traz depoimentos do autor de *Fina Estampa* e trata dessa “virada”, da seguinte forma:

Nos últimos anos, os noveleiros disputaram quem ia mais longe no afã de levantar a bandeira colorida. Se *Insensato Coração* exagerou nisso a ponto de a Globo cortar as asas de seus autores, *Fina Estampa* inverte o sinal: em vez da militância da trama anterior, em meio à qual Roni era uma exceção ensolarada, o novo folhetim oferece uma visão descontraída do universo gay, Crodoaldo Valério, o mordomo vivido por Serrado, é chamado de “slave” (escravo) pela patroa, Tereza Cristina (Cristiane Torloni), e retribui a gentileza tratando-a como uma Cleópatra da Barra da Tijuca - e tome expressões saídas de alguma tumba egípcia, como “pitonisa de Tebas” e “rainha das terras férteis” (longe de seus ouvidos, contudo, já a xingou de “jacaroa do Nilo”). “Crô é aquele tipo de homossexual que tem devoção louca por uma mulher”, diz o noveleiro Aguinaldo Silva. “Mas não, é evidente, no sentido sexual”. (...) Entregar esses papéis a marmanjos aumenta, sem dúvida, a voltagem humorística. Mas, no caso de Crô, buscou-se um “hétero” também por outro motivo: Aguinaldo Silva queria evitar o voluntarismo militante. Ele alfineta a campanha da novela anterior: “Sou contra a lei anti-homofobia. Gays que reivindicam proteção e cotas não me agradam”, diz. Os dois autores dizem ainda que, ao contrário de certos galãs, esses atores já não teriam de provar sua masculinidade. “Muitos não se entregariam tanto, por medo de ficar estigmatizados”, diz Carrasco”.³⁰

Ao colocar a homossexualidade no lugar do estereótipo e do escárnio, do homem que é “escravo” da patroa e que tem uma “devoção louca por mulher” como diz Aguinaldo Silva (ou seja, que tem inveja de sua feminilidade), e ao atacar os personagens da novela anterior, que eram homossexuais heterossexualizados, a reportagem faz duas questões virem à tona: primeiramente, a recusa de um setor conservador da imprensa brasileira em aceitar a militância gay; em segundo lugar, a automática analogia da representação do homossexual com a heteronormatividade (o discreto, ao contrário do Crô)³¹ com a pauta do “ativismo gay” brasileiro contemporâneo.

³⁰ MARTHE, Marcelo. É hora da alegria: A nova safra de “homens femininos” das novelas aposenta a militância gay – e recoloca o humor em primeiro plano. Revista Veja, 31 de Outubro de 2011. Nº 2232. São Paulo: Editora Abril

³¹ É importante dizer que, na reportagem, foi publicado também um gráfico com as fotografias dos três personagens efeminados das novelas contemporâneas a *Fina Estampa*. O gráfico foi chamado de “Escala Bafônica” e analisava “o grau de desenvoltura de marmanjos que interpretam tipos

No meio de uma recente polêmica envolvendo o ator Marcelo Serrado, que declarou que não gostaria que um beijo gay fosse veiculado na TV porque sua filha poderia assistir³², o antropólogo Luiz Mott, fundador do Grupo Gay da Bahia (Salvador, BA), deu a seguinte declaração à *Folha de São Paulo*, na edição do dia 10 de janeiro de 2012: “Qual é o problema de uma criança ver a prova de amor entre dois seres humanos? Muito pior é ter de engolir a imagem ridiculamente estereotipada que ele (Marcelo Serrado, intérprete do homossexual Crô na novela ‘Fina Estampa’) transmite do gay.”

Antônio Moreno (2002), como observou Colling (2009), no já referido *A personagem homossexual no cinema brasileiro*, também considera *negativa* a representação estereotípica, com gestuais “explícitos e exagerados”, em suas palavras, e como *positiva* a representação com gestuais não estereotipados. Para Moreno, um personagem não estereotipado é aquele “personagem presente”, com “gestual natural”, “sem indicação de homossexualismo, a não ser por ações e diálogos de forma direta ou indicial.”³³ Já Denilson Lopes (2002), no capítulo “Onde andaré o meu amor?”, do seu livro *O homem que amava rapazes*, diferentemente de Moreno, defende que não se interessa por estudar a representação da homossexualidade no cinema brasileiro, e sim pelas relações entre afetividade e narrativa, na busca de uma obra, ao mesmo tempo, comercial e temporal.” Porém, assim como Moreno, Lopes também demonstra dificuldade em aceitar o estereótipo:

Seria tão fora de lugar o amor entre dois homens no horizonte do cinema brasileiro? E pensar afetividade, identificação e envolvimento é pensar as possibilidades de um cinema narrativo contemporâneo, dentro de uma estética que privilegia uma maior comunicação com o público e com o mercado, em vez

delicados nas novelas”. As classificações desta escala, em relação aos personagens, eram: “nada soltinho”, “um pouco travado” e “bem soltinho”. Crô foi classificado pela reportagem como “um pouco travado”, mas com uma advertência logo abaixo: o personagem devia se soltar bem rápido, fazendo o leitor entender que logo ele se tornaria “bem soltinho”.

³² Marcelo Serrado disse: “Isso é algo que tem que ir quebrando aos poucos. Não quero que minha filha [Catarina, 7] esteja em casa vendo beijo gay às nove da noite [na TV]. Que passe às 23h30.” em: “Sucesso com Crô, Marcelo Serrado é contra beijo gay em novela.” Publicado em 8 de janeiro de 2012 na Folha Online. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1030851-sucesso-como-cro-marcelo-serrado-e-contr-beijo-gay-em-novela.shtml>> Acessado em 22 de fevereiro de 2012.

³³ MORENO, A. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*, p. 167.

de estabelecer uma relação de ruptura, de choque com o público. *Teria que recolher fragmentos, cenas para que, como espectadores gays da era clássica do cinema hollywoodiano, no auge da censura moralista, pudesse ir além dos assassinos, michês, travestis e afetados que aqui e acolá aparecem?* Por que filmes como *Aqueles Dois*, de Sérgio Amon (1984), não tiveram herdeiros? Ou eu teria que procurar fora do universo dos longa-metragens? Nos vídeos do Festival Mix?³⁴

Não é só no Brasil que há recusa do estereótipo homossexual entre gays. No documentário norte-americano *The Celluloid Closet* (1995), dos diretores Rob Epstein e Jeff Friedman, baseado no livro *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, de Vito Russo (1987), o posicionamento de crítica agressiva em relação ao estereótipo gay efeminado representado pelo cinema de Hollywood, será flagrante em quase todos os entrevistados homossexuais. Arthur Laurents, um roteirista, declara, em seu depoimento: “Eram clichês. Podiam ser o que fossem, eu os achava repugnantes, sem-graça e não tinham nada a ver. Não sei por que as pessoas riam. São como os estereótipos dos negros.” A escritora Quentin Crisp relata que “Os personagens gays eram sempre motivo de piada. Não há pecado igual a ser efeminado. Quando o homem se veste de mulher o público ri.” Somente o ator Harvey Fiersten tem uma impressão positiva em relação ao estereótipo. Ele afirma seu posicionamento de forma envergonhada: “Gosto do personagem efeminado. É usado de forma negativa, mas eu sempre achei que valia à pena aparecer. Prefiro a imagem negativa que nenhuma imagem. Essa é a minha opinião. É que eu sou efeminado.”³⁵

A reação crítica dos entrevistados do documentário, de Luiz Mott e de diversos outros ativistas influentes no Brasil com o estereótipo, é um sinal de um julgamento dessas imagens fixadas e com base em uma normatividade política prévia. Fazer isso, como adverte Bhabha, é descartar a imagem, e não deslocá-la. O autor acrescenta que

para compreender a produtividade do poder colonial [no caso desta dissertação, da heteronormatividade] é crucial construir o seu regime de verdade e não submeter suas representações a um julgamento normalizante. Só então torna-se

³⁴ LOPES, D. *O homem que amava rapazes*, p. 219, grifo meu.

³⁵ *The Celluloid Closet*. Dirigido por Rob Epstein e Jeffrey Friedman. Roteiro de Rob Epstein e Vito Russo. Duração: 102min. França, Inglaterra, Estados Unidos, Alemanha: Arte, Brillstein-Grey Entertainment, Channel Four Films, 1995.

possível compreender a ambivalência *produtiva* do objeto do discurso colonial – aquela “alteridade” que é ao mesmo tempo um desejo e escárnio, uma articulação da diferença contida dentro da fantasia da origem e da identidade. O que essa leitura revela são as fronteiras do discurso colonial, permitindo uma transgressão desses limites a partir do espaço daquela alteridade.³⁶

O próprio discurso heteronormativo constitui o processo de recusa ao estereótipo. A fantasia da origem e da identidade, ou seja, a heteronormatividade como centro de uma organização epistemológica e discursiva, acaba tendo a função de normalizar o estereótipo homossexual, da mesma forma como o “mito da origem histórica – pureza racial, prioridade cultural – produzido em relação ao estereótipo colonial” tem a função de normalizá-lo.³⁷

³⁶ BHABHA, H. *O local da cultura*, p. 106.

³⁷ *Ibid.*: p. 115.