

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF)

INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL (IACS)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL (PPGCINE)

ESTE MUNDO É UMA FRESCURA!

LEITURAS FRESCAS DAS CHANCHADAS DE WATSON MACEDO

JOCIMAR SOARES DIAS JUNIOR

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor em Cinema e Audiovisual.

Linha de pesquisa: Histórias e Políticas.

ORIENTAÇÃO: PROF. DR. JOÃO LUIZ VIEIRA

Niterói, 2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor


D541e Dias Junior, Jocimar Soares
Este Mundo é uma Frescura! : Leituras Frescas das
Chanchadas de Watson Macedo / Jocimar Soares Dias Junior ;
João Luiz Vieira, orientador. Niterói, 2022.
260 f. : il.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói,
2022.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2022.d.13972061790>

1. Cinema brasileiro. 2. Homossexualidade no cinema. 3.
Produção intelectual. I. Vieira, João Luiz, orientador. II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD -

 UFF UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL PPGCINE UFF PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

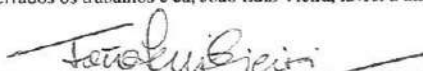
Ata de defesa do doutorando **JOCIMAR SOARES DIAS JUNIOR**, na forma em que se segue:

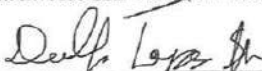
Aos 22 dias do mês de julho de dois mil e vinte e dois, às 14:00 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos - Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da defesa de doutorado em Cinema e Audiovisual de **JOCIMAR SOARES DIAS JUNIOR** formada pelos seguintes docentes doutores: João Luiz Vieira (UFF, orientador), Denilson Lopes (UFRJ), Pedro Laperla (FBN), Alessandra Brandão (UFSC), Maitê Conde (Universidade de Cambridge). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **"Este Mundo é uma Frescura! Leituras Frescas das Chanchadas de Watson Macedo"**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos docentes. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

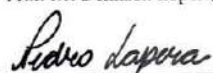
A banca ressalta o caráter original e provocativo da releitura da chanchada a partir da obra de Watson Macedo, em um estilo de escrita fluente que associa, de forma ambiciosa, biografia, História e análise fílmica. A banca também elogia a pesquisa em fontes diversas realizada em tempos de pandemia, destacando sua contribuição para a abertura do armário acadêmico, bem como sua compreensão. E recomenda, por unanimidade, sua publicação com as produtivas sugestões apresentadas pela banca.

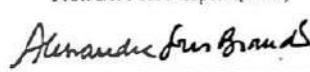
Assim, a banca considerou o aluno **APROVADO (X) NÃO APROVADO ()**.


Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, João Luiz Vieira, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca


 Prof. Dr. João Luiz Vieira (Orientador (UFF))


 Prof. Dr. Denilson Lopes (UFRJ)


 Prof. Dr. Pedro Laperla (FBN)


 Prof.ª Dr.ª Alessandra Brandão (UFSC)


 Prof.ª Dr.ª Maitê Conde (Universidade de Cambridge)

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Luiz Vieira (Orientador)
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Alessandra Brandão
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Denilson Lopes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Maitê Conde
University of Cambridge

Prof. Dr. Pedro Lapera
Fundação Biblioteca Nacional

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio emocional e financeiro imprescindível nas diversas etapas dessa trajetória acadêmica — em especial minha avó, Edylaura Menezes; minha irmã, Náthaly Menezes; meu pai, Jocimar Dias; e minha mãe, Marcia Menezes. A vocês, todo meu amor.

A Taís Bravo, meu alicerce em tempos pandêmicos.

A Gabriela Altaf, pela amizade e apoio irrestritos, inclusive literalmente financiando (junto com Marco Gudolle) minha fisioterapia respiratória, para que eu conseguisse me recuperar da síndrome pós-covid-19. Nunca esquecerei disso.

A Denilson Lopes, cuja disciplina “Em direção a uma historiografia queer”, ministrada na ECO-UFRJ, no primeiro semestre de 2018, foi crucial para apontar caminhos metodológicos para esta tese.

A todes alunes da disciplina “Musicais: Utopias (Queer) no Audiovisual”, meu estágio docência em parceria com o mestrando Luiz Fernando Ulian (PPGCOM-UFRJ), ofertada no primeiro semestre de 2018 para estudantes de Bacharelado e Licenciatura em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense.

A todas as frequentadoras mais assíduas da versão virtual do Cineclub Rock Hudson durante a pandemia, entre elas: André Antônio, Denilson Lopes, Filipe Matzembacher, Marcio Reolon, Pedro Neves, Vitã Medeiros, e Mateus Nagime — a este último, um agradecimento especial por todos os filmes baixados.

A todes alunes dos cursos “Musicais no cinema: Uma introdução teórica”, “Animações musicais fora do armário: Leituras queer de filmes da Disney” (em parceria com Luiz F. Ulian) e “Cânones do cinema queer: Richard Dyer”, ministrados online entre junho de 2020 e junho de 2021, através da Ritornelo Audiovisual (ritornelo.art/cursos). A Vitã Medeiros, Caio Casagrande, Alice Name-Bontempo e Bruna Trindade, pela parceria nessa empreitada.

A todes participantes dos grupos de estudos que formamos online durante a pandemia, cujas discussões contribuíram para a escrita desta tese e também para que eu me mantivesse vivo:

Bruno Reis, Caio Casagrande, Daniel Kveller, Dieison Marcondes, Gabriela Giffoni, Haroldo Lima, João Victor Cavalcante, Júnia Matsuura, Lucas Pípolos, Maria Caú, Mariana Ramos, Matheus Odorisi, Nicolás Sanches, Pedro Neves, Thalita Bastos, Viq Vic Viç e Yago Romero, que participaram dos grupos “Halberstamers”, no qual lemos *A Arte Queer do Fracasso*, de Jack Halberstam; “Inventando as Hétero”, no qual lemos *A Invenção da Heterossexualidade*, de Jonathan Ned Katz; e “Héteras Trágicas”, no qual lemos *The Tragedy of Heterossexuality* [*A Tragédia da Heterossexualidade*], de Jane Ward.

Aos moradores da casinha, no tempo que passei por lá: Laís Amado, Thais Figueiredo e Rodrigo Madeira. A Bruna Gioia, Daiverson Machado, Gabriela Altaf e Karyna Couto, pelas contribuições bibliográficas.

A todes alunes do PPGCine-UFF, em particular Hermínia Bragança e Uriel Pinho, pelo companheirismo nas lutas internas para tornar nosso programa ainda mais inclusivo e plural.

A João Luiz Vieira, meu orientador, minha maior inspiração desde que sentei pela primeira vez numa das cadeiras da sala de projeção do IACS para assistir *Tramas do Entardecer* (*Meshes of the afternoon*, Maya Deren, 1943) e nunca mais fui o mesmo. Você foi o principal fomentador (junto com Fernando Morais da Costa) da minha paixão pelos musicais, e me mostrou que era possível estudar aquilo que se ama. Agradeço por todo apoio e paciência no decorrer da escrita deste trabalho, principalmente durante minha recuperação das sequelas da covid-19.

A CAPES, por ter me possibilitado fazer o doutorado com bolsa num momento de completo desmonte da pós-graduação, aprofundado pela pandemia. Sem isso, esta pesquisa não seria possível — ainda mais por lidar com questões de gênero e sexualidade em pleno governo de extrema-direita. Que uma pesquisa como essa tenha sequer conseguido ser concluída é uma vitória em si. Que ela tenha sido uma pesquisa remunerada, como todas devem ser, também. Que em breve possamos reviver uma nova primavera da pós-graduação no Brasil.

RESUMO

Esta tese revisita a obra de Watson Macedo através do arcabouço teórico das questões de gênero e sexualidade, visto que o cineasta era um homossexual “discreto” (“no armário”) trabalhando em plena era das chanchadas carnavalescas. Para explorar os possíveis vestígios da homossexualidade de Macedo em seus filmes, utilizo o termo *frescura* (derivado de *fresco*, sinônimo de “homossexual” desde a virada do século XIX para o XX no Brasil) como análogo ao *camp*, com o intuito de elaborar leituras *frescas* de títulos como *E o Mundo se Diverte* (1949), *Carnaval no Fogo* (1950), *Aviso aos Navegantes* (1951), *É Fogo na Roupa!* (1953), *O Petróleo é Nosso* (1954), *Carnaval em Marte* (1955), *Rio Fantasia* (1957) e *A Grande Vedete* (1958).

Palavras-chave: Watson Macedo; chanchada; frescura; discrição; indiscrição.

ABSTRACT

This thesis revisits Watson Macedo’s oeuvre through a queer theoretical framework, since he was a “discreet” homosexual filmmaker (i.e. “in the closet”) working in the era of the carnival musicals (known as *chanchadas*). To explore possible traces of Macedo’s homosexuality in his films, I use the term *frescura* (derived from *fresco*, synonymous with “homosexual” since the turn of the 19th to the 20th century in Brazil) as analogous to *camp*, in order to pursue *camp* readings of such movies as *E o Mundo se Diverte* (1949), *Carnaval no Fogo* (1950), *Aviso aos Navegantes* (1951), *É Fogo na Roupa!* (1953), *O Petróleo é Nosso* (1954), *Carnaval em Marte* (1955), *Rio Fantasia* (1957) e *A Grande Vedete* (1958).

Keywords: Watson Macedo; *chanchada*; *camp*; closet.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: AXIOMAS PARA WATSON MACEDO	10
Axioma 1	10
Axioma 2	11
Axioma 3	13
Axioma 4	16
Axioma 5	18
Axioma 6	25
Axioma 7	28
Axioma 8	32
Um presente para Watson Macedo; ou, Quem foi esse “discreto”?	40
CAPÍTULO 1: A DISCRIÇÃO DE WATSON MACEDO	49
Para além da paródia de Romeu e Julieta	49
O comediante como “afeminado profissional”	54
Oscarito em E o Mundo se Diverte (1949): o “proto-jiló” Pacheco	60
Oscarito em Aviso aos Navegantes (1951): o “jiló” Frederico	70
CAPÍTULO 2: A INDISCRICÃO DE WATSON MACEDO	85
Fora da Atlântida, menos discrição...	85
Quincas, o “cabeleireiro”	86
Juvenal, o “fresco”	96
Madame Pau Pereira, a “paraíba”	103
É Fogo na Roupa! e o contexto pré-movimento homossexual brasileiro	109
É Fogo na Roupa! como “espetáculo da indiscrição”	112
“A Favor da Indiscrição” (ou “A Favor da Frescura”)	118
CAPÍTULO 3: A (A)POLÍTICA DE WATSON MACEDO	128
A (a)política de O Petróleo é Nosso (1954)	129
Mais “jilós” em O Petróleo é Nosso	151
CAPÍTULO 4: O RETRATO DE W. M.	156
[A Grande Vedete: paródia ou pastiche?]	156
[Salomé de Wilde, Norma Desmond de Wilder]	159
[Jeanette, Desmond e a Lua de Wilde]	161
[Dercy na juventude: uma Salomé em Santa Maria Madalena?]	167
[A frescura em Crepúsculo dos Deuses]	171
[Por trás do véu de Wilde]	173

[O Retrato de W. H.]	177
[Salomé de Alla Nazimova]	181
[A extravagância de Oscar, um fresco em terras cariocas]	183
[Wilde, emulador de Moreau e Huysmans; João do Rio, emulador de Wilde]	186
[Problemas de... Pastiche]	190
[Watson deveria ganhar um Oscar...]	191
[A frescura de João do Rio; A minha frescura]	193
[Acusação de plágio contra Carnaval em Marte]	194
[A flor verde de Wilde]	197
[Dercy, a anti-vedete]	200
[Salomé no Rio de Janeiro dos anos 1950]	203
[A extravagância de Watson Macedo; ou O Retrato de W. M.]	211
[A flor verde de Jeanette]	219
[Dercy Gonçalves, Madre Superiora dos Frescos]	224
[Reescrevendo a história com os lábios]	228
[Beijando São João Batista]	233
CONCLUSÃO: ESPECTROS DE WATSON MACEDO	237
BIBLIOGRAFIA	248

INTRODUÇÃO: AXIOMAS PARA WATSON MACEDO

Axioma 1

Existiam homossexuais envolvidos na feitura das chanchadas, e eles precisam ser retirados do “armário acadêmico”. Um deles se chamava Watson Macedo.

Em seu livro *Este mundo é um pandeiro: A chanchada de Getúlio a JK* (1989), a fim de contrastar as aventuras amorosas (heterossexuais) de Carlos Manga com a vida pessoal de seus demais colegas diretores da Atlântida, o autor Sérgio Augusto acaba revelando detalhes da vida íntima de Watson Macedo, José Carlos Burle e Moacyr Fenelon:

Pavoneado com sua ascensão na Atlântida, o garotão Manga passara a andar exclusivamente com grã-finos, a namorar jovens da alta burguesia carioca – e a berrar com todos os seus subalternos. Seu idealismo não resistira à embriaguez do sucesso. Um dia, Severiano Ribeiro o demitiu. Não por ele ter gritado com alguém, mas por ele ter quebrado um dos tabus do estúdio. Na Atlântida, os diretores não podiam namorar suas atrizes. **Burle, Macedo e Fenelon não haviam criado problemas. Os dois primeiros eram homossexuais (e discretos o bastante para não violar outros tabus)** e o terceiro, um homem casado avesso a prevaricações. Com o solteiro e mulherengo Manga, o pacto foi rompido num piscar de olhos. (AUGUSTO, 1989, p. 132-133, ênfases minhas)

No contexto jornalístico do livro, esta informação não passa de uma fofoca de bastidores, e o assunto não volta a ser abordado, não tendo qualquer relevância para a análise dos filmes. Entretanto, ao “tirar do armário” tanto Macedo quanto Burle, Augusto acabou por visibilizar para mim um aspecto pouco discutido na bibliografia dedicada às chanchadas: que filmes importantes, considerados paradigmáticos do “gênero” – como *Carnaval no Fogo* (Watson Macedo, 1950) ou *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1953) – haviam sido dirigidos por homossexuais.

Em 2009, eu estava no terceiro período da graduação em cinema na UFF, cursando uma disciplina optativa dedicada aos estudos dos musicais no cinema, oferecida pelo Prof. Dr. João Luiz Vieira em parceria com Fernando Morais da Costa, seu orientando de doutorado na época. Foi nesse contexto que entrei em contato, pela primeira vez, com as principais perspectivas críticas acerca desse gênero cinematográfico, como a “sensação de utopia”

(Richard Dyer), o “mito do entretenimento” (Jane Feuer) e a “narrativa em duplo-foco” (Rick Altman), através dos artigos na coletânea *Hollywood Musicals, The Film Reader*, editada por Steven Cohan (2002). Mas o texto que mais me marcou foi um que não foi diretamente trabalhado em sala de aula, de autoria de Matthew Tinkcom, no qual a homossexualidade de Vincente Minnelli, mesmo não-assumida publicamente, era um dado fundamental para a análise estética de seus musicais na MGM.¹ Se para o livro de Augusto a sexualidade dos cineastas pouco importava para além de uma anedota, Tinkcom me mostrava não só que leituras queer dos musicais clássicos eram possíveis e legítimas, mas também que este já era um campo de pesquisa consolidado nos estudos acadêmicos americanos.

A leitura de textos de autores abertamente homossexuais como Tinkcom, Cohan ou Dyer foram fundamentais para a aceitação da minha própria homossexualidade — seguida da minha progressiva saída do armário para amigos e familiares de 2010 em diante — e para a abertura de uma série de possibilidades de investigação relativas às questões de gênero e sexualidade nos musicais carnavalescos. Esta tese será dedicada, portanto, a retirar do “armário acadêmico” a obra de trabalhadores homossexuais da chanchada carioca, especialmente os filmes dirigidos por Watson Macedo, explorando as possibilidades teóricas proporcionadas pelo gesto de revisitá-los com um outro olhar.

Axioma 2

Uma des-heteronormatização da historiografia clássica da chanchada carioca precisa ser empreendida e aprofundada, a despeito das constantes deslegitimações.

Numa das falas públicas relacionada a esta tese, apresentei de maneira breve alguns pressupostos de pesquisa, relacionando algumas cenas de travestimento em filmes de Watson Macedo como indícios de um possível “olhar queer” do cineasta, ainda como hipótese especulativa. Terminada minha apresentação de *slides*, no momento das perguntas, um professor heterossexual objetou que a minha argumentação dava a impressão de que os

¹ Da coletânea de textos de Steven Cohan (2002), me refiro aos seguintes textos: “Entertainment and Utopia” e “Judy Garland and Camp”, de Richard Dyer; “The Self-reflective Musical and the Myth of Entertainment”, de Jane Feuer; “The American Film Musical as Dual-Focus Narrative”, de Rick Altman; e “‘Feminizing’ the song-and-dance man: Fred Astaire and the spectacle of masculinity in the Hollywood musical”, do próprio Cohan, além do fundamental “Working like a Homosexual: Camp visual codes and the labor of gay subjects in the MGM Freed Unit”, de Matthew Tinkcom.

homossexuais haviam “inventado” o travestimento. Ele sentiu a necessidade de marcar que tal prática fazia parte da cultura “em geral” (leia-se “normal”, ou seja, implicitamente “heterossexual”), sendo comum inclusive entre não-homossexuais na tradição carnavalesca da qual participa a chanchada carioca e, portanto, não denotando homossexualidade. Em nenhum momento eu havia afirmado nada disso, evidentemente. Sorte a minha que Alexander Doty já havia me avisado que essa é a primeira objeção que surge de indivíduos que comungam dos “paradigmas convencionais heterocentrados”, em que a cultura de massas é vista como produzida por e para a “pessoa comum” (leia-se “homem, branco, heterossexual, de classe média”), enquanto leituras queer são consideradas “leituras alternativas, ou tentativas patéticas e delirantes de ver algo que não está ali” (DOTY, 1993, p. XII). Doty prossegue sua célebre contra-argumentação, revertendo a lógica de tal pensamento no parágrafo abaixo, o qual deixei separado no meu último *slide*, antevendo que precisaria recorrer a ele. Li-o inteiro em voz alta:

Tenho novidades para a cultura heterossexual: suas leituras de textos são geralmente “alternativas” para mim, e muitas vezes parecem tentativas desesperadas de negar o aspecto queer que é tão claramente parte da cultura de massa. O dia em que alguém conseguir estabelecer sem dúvida que as imagens e outras representações de homens e mulheres se casando, com seus filhos ou mesmo fazendo sexo retratam inegavelmente “heterossexualidade”, será o dia em que alguém poderá dizer que nenhuma lésbica ou gay jamais se casou, teve filhos de relações heterossexuais, ou fez sexo com alguém do outro sexo por algum motivo (DOTY, 1993, p. XII).

Sinto a necessidade de trazer já de início essa anedota para esclarecer que este trabalho tem um profundo desinteresse em buscar “mitos de origem” ou qualquer essencialismo da homossexualidade. Meu intuito é apenas destacar como objetos de estudos como as chanchadas, hoje canônicos e supostamente parte da cultura “geral” (“heterossexual”) desde sempre estiveram perpassados por intervenções de indivíduos não-heterossexuais. Não são os estudiosos queer que veem coisas onde elas não existem, são os estudiosos supostamente “neutros” que fingem que estas questões não são pertinentes, perpetuando invisibilizações dentro de uma historiografia heteronormativa do cinema brasileiro. Uma des-heteronormatização da mesma não depende apenas de capacidade argumentativa. Mesmo depois de ter respondido tais questionamentos da maneira mais didática possível, no caminho

para uma confraternização entre os participantes após a mesa, uma outra professora me abordou, num primeiro momento parabenizando minha fala mas logo depois desqualificando-a, me indagando se eu acreditava mesmo que a sexualidade tinha alguma relevância para as leituras fílmicas. É preciso estar preparado não só argumentativamente mas também psicologicamente para resistir às possíveis falas desestimulantes de acadêmicos e acadêmicas heterossexuais cisgêneros que, mesmo sendo “de esquerda” e “engajados”, não conseguem enxergar o mundo para além de seus próprios paradigmas heteronormativos, investindo direta ou indiretamente para deslegitimar pesquisas queer. Escrevo isto para algum(a) jovem pesquisador(a) que porventura esteja me lendo: ouça atentamente às críticas construtivas, ignore solenemente as falas gratuitas que visam apenas te desestimar (acredite, elas virão) e persista insistentemente na exploração das questões teóricas que te movem para além do mundo limitado que os(as) acadêmicos(as) cisheterocêntricos conseguem vislumbrar.

Axioma 3

Uma des-heteronormatização da obra de Watson Macedo depende de uma concepção tátil/espectral/queer da história.

Há dez anos atrás, talvez as razões para esta empreitada parecessem um tanto difusas, mas hoje consigo elaborar um pouco melhor suas dimensões e desafios, a partir de leituras de autoras e autores queer cujos trabalhos teóricos exploraram questões envolvendo historiografia, gênero e sexualidade. Um desses textos é a introdução de um livro da medievalista queer Carolyn Dinshaw (1999), em que a autora analisa detalhadamente uma série de cartas enviadas a John Boswell após a publicação de seus estudos sobre as relações seculares complexas entre cristianismo e homossexualidade, que tiveram grande impacto no campo.² Numa dessas cartas, um leitor escreveu a Boswell o seguinte:

Considerando que muitas vezes senti ‘amizades’ intelectuais através dos séculos — pensadores históricos com os quais eu senti afinidades tão fortes que sinto que os conheço e que falamos um pelo outro—, eu nunca tinha sentido — até ler o seu livro — que eu tinha amigos *gays* através dos séculos. (DINSHAW, 1999, p. 28, ênfases da autora)

² Trata-se do livro de John Boswell, “**Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality: Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century**” (1980).

Para Dinshaw, a intensa reação deste anônimo leitor ao estudo de Boswell ocorrera porque, de repente, para ele, a “história” se tornava “uma fonte — diretamente, em si mesma — de uma comunidade gay, uma comunidade de afinidades, de amigos, e até mesmo (dado o tom apaixonado desta carta) de amantes” (DINSHAW, 1999, p. 28).

Em retrospecto, talvez eu tenha sentido algo similar a este leitor quando li aquele trecho de Sérgio Augusto, a despeito das intencionalidades do autor. De uma hora para outra, as mais importantes chanchadas haviam sido filmadas por homossexuais... e a minha predileção por esses filmes adquiria mais uma camada. Era como se agora eles se revelassem “pedaços da história” que emanam uma sensação de comunidade através das eras, suscitando novas relações ou identificações queer com figuras do passado que não são necessariamente semelhantes a mim, mas com as quais posso me conectar parcialmente “em virtude da marginalidade compartilhada, da posicionalidade queer” (DINSHAW, 1999, p. 39). Passei a me questionar se o meu prazer em assisti-los estava relacionado com essa misteriosa possibilidade de encontro com meus supostos “antepassados”, cujas sexualidades haviam sido invisibilizadas no “armário” historiográfico do cinema brasileiro, mas que mesmo assim haviam deixado rastros de suas vivências a serem (re)descobertos, depois de tantos anos, nos próprios filmes. Ao mesmo tempo, na mesma introdução, Dinshaw postula um questionamento de caráter metodológico que, inevitavelmente, ressoa neste trabalho:

Nós que estamos trabalhando com história queer queremos finalmente perguntar: quem foram estes garotos e estas garotas, estes homens e estas mulheres, que poderiam descobrir prazeres indizíveis ao se deitarem uns(umas) com os(as) outros(as) – e que precisavam ser prevenidos(as) de o fazerem? **Como podemos saber sobre deles? E ao pensarmos que sabemos sobre eles, o que sabemos?** (DINSHAW, 1999, p. 12, ênfases minhas).

Estas duas últimas frases (“How can we know them? And thinking we know them, what do we know?”) perdem um tanto do impacto de seu jogo de palavras no português, visto que o verbo “to know” pode significar tanto “saber” quanto “conhecer” — outra tradução possível seria, portanto: “Como podemos conhecê-las(os)? E ao pensarmos que as(os) conhecemos, o que conhecemos?”... Diante da provocação de Dinshaw, uma incômoda pergunta se mantém: ao revisitarmos possíveis figuras queer do passado do cinema brasileiro, como Watson Macedo, para além de acharmos que sabemos algo sobre eles ou sentirmos que

os conhecemos por causa de suas sexualidades... o que de fato terminamos por saber? Para além do impacto em mim, o que mais há para saber sobre a existência destes homossexuais e de seus trabalhos nas experiências industriais de cinema no Brasil dos anos 1940 e 1950?

Na concepção queer de história de Dinshaw (a partir das análises de Jules Michelet por Roland Barthes), o fazer histórico é uma espécie de *ressurreição* de dimensão tátil. De acordo com Barthes, Michelet relaciona a massa histórica não com um quebra-cabeças a ser reconstituído, mas antes com um corpo a ser abraçado. “O historiador existe apenas para reconhecer um calor”, afirma Barthes, e documentos são produzidos por este “calor”, a partir de “uma espécie de memória residual dos corpos passados” (BARTHES apud DINSHAW, 1999, p. 46) que os alcança. Uma vez que “a decomposição dos corpos” seria “uma promessa de sua ressurreição”, Barthes postula que o objetivo da história seria “redescobrir em cada pedaço da carne do passado o elemento decomponível por excelência, não o esqueleto mas a pele”. É a virada tátil para Dinshaw: o historiador, ao escrever, conseguiria “tocar” os corpos através do tempo, com o seu próprio corpo como um ponto de referência da convergência histórica e seus deslocamentos, e a ressurreição seria “o objetivo da história, inalcançada mas ainda assim sinalizada” (BARTHES apud DINSHAW, 1999, p. 47).

Por sua vez, Carla Freccero (2006) invoca um outro arcabouço teórico, partindo dos conceitos de Jacques Derrida para pensar uma historiografia queer enquanto forma de contato espectral. “O espectro,” afirma Derrida, “como o próprio nome indica, é a frequência de uma certa visibilidade. Mas a visibilidade do invisível. E a visibilidade, por sua essência, não é vista, e é por isso que permanece... além do fenômeno, ou além do ser”. Nesse sentido, retornos fantasmáticos seriam sinais de trauma e de seu luto, numa “lógica política do trauma” que “responde à injunção de uma justiça que, além do direito ou da lei, surge no próprio respeito devido a quem não está, não mais ou não ainda, vivendo, atualmente vivendo” (DERRIDA apud FRECCERO, 2006, p. 76-77). Freccero relaciona diretamente a ideia de espectralidade às homossexualidades, na medida em que sua estrutura de aparecimento evanescente seria análoga à do armário — cuja própria existência sugere uma abertura para o que é escondido — ou à tela de cinema — cuja estrutura sempre pressupõe uma imagem que aparece ao mesmo tempo em que desaparece (FRECCERO, 2006, p. 77). A espectralidade também seria queer em sua dimensão de recusa de um pensamento originário (notadamente

“heterossexual”), numa espécie de luto inesgotável que não deixa de cessar o questionamento das perspectivas históricas tradicionais (nesse sentido, em consonância com os debates do pós-estruturalismo francês), sendo uma força social que coloca uma demanda constante sobre o presente. Diferente do ato canibalístico, que “incluiria um desejo de tornar o outro o mesmo, de aniquilar ou assimilar o outro por incorporação” (FRECCERO, 2006. p. 88), Freccero afirma que a espectralidade — o viver entre os fantasmas, se deixar ser assombrado por eles, num presente justaposto ao passado — teria implícita uma ética em relação ao outro, e seria, portanto, uma força no presente para, a partir do passado, imaginar novos futuros. Ainda nas palavras de Derrida, evocadas por Freccero:

Nós herdamos não o que realmente aconteceu aos mortos, mas o que sobrevive daquele acontecimento, o que é conjurado por ele, como gerações passadas e eventos ocupam os campos de força do presente, como eles nos reivindicam e como eles assombram, empestiam, e inspiram nossas imaginações e visões para o futuro. (DERRIDA apud FRECCERO, 2006. p. 76-77)

Não considero exagero afirmar que passei pelo menos os últimos quatro anos da minha vida sendo assombrado todos os dias pelos “espectros” de Watson Macedo. Curiosamente, foram eles que me forneceram força, de certa maneira, para sobreviver ao contexto pandêmico e politicamente incerto no qual essa pesquisa foi desenvolvida.

Axioma 4

Uma des-heteronormatização da obra de Watson Macedo busca incluí-la numa “cultura tradicional homossexual” brasileira, que tem sua própria (mesmo que precária) dimensão política.

No artigo “The Politics of Gay Culture”, publicado originalmente em 1980, Richard Dyer e Derek Cohen distinguem diferentes potenciais políticos da cultura gay. O texto, escrito a quatro mãos, reflete um debate interno às subculturas gays na própria forma como é dividido, em três partes. Na primeira, Dyer, um homem homossexual mais velho, define o que seria uma “cultura gay masculina tradicional” [traditional gay male culture], existente antes de Stonewall. Na segunda, Cohen, homossexual de uma geração mais jovem, advoga em favor de uma “cultura gay radical”, utilizando exemplos contemporâneos à época do texto, como as

obras que falavam direta e abertamente da experiência de “sair do armário”. Na terceira parte, em vez de promulgarem uma incompatibilidade entre as duas vertentes, os dois autores (desta vez juntos) constataam “as interrelações, sobreposições ou limites borrados” (DYER, [1980] 2002, p. 25) entre ambas na cena gay daquela época.

Para o escopo desta tese, são as reverberações políticas da “cultura gay masculina tradicional” que suscitam interesse. Em sua parte, Dyer monta um inventário afetivo de certos objetos, livros, óperas e filmes que fariam parte dela — produtos culturais que retratam gays, ou que apenas parecem ter encontrado predileção por esse grupo minoritário (entre eles, musicais, “divas” como Judy Garland e outras, costura e visagismo, decoração de interiores, etc.). Ao mesmo tempo, o autor se opõe ininterruptamente a uma noção essencialista de tal subcultura: ela não seria imutável, como se gays estivessem predispostos a apreciar certas coisas apenas pelo fato de serem gays, mas, estava localizada social e historicamente. Por exemplo, o Dyer salienta que boa parte desses ícones está relacionada ao gosto dos gays brancos de classe média que viviam nas cidades grandes, enfatizando a problemática de considerar a sexualidade sem pensar também aspectos menos fluidos dos seres humanos, como classe e raça. Dyer também denuncia traços de reacionarismo nestes círculos, expressos em um apreço segregador pela “alta cultura” que levava a certo esnobismo ou preconceito de classe, com os quais o autor não se identificava — confessa preferir o *showbiz* como objeto de estudo justamente para se afastar desse paradigma.

Dyer também ressalta a ligação entre arte, homossexualidade e feminilidade, que poderia ser por vezes uma atitude repressiva ou autodepreciativa — como a pressuposição de que estas culturas seriam “inferiores” ou menos artísticas por serem “femininas” ou produzidas por “afeminados”, ou a ênfase no deboche ou falta de “seriedade” nestes produtos culturais. Por outro lado, Dyer enfatiza que estes mesmos produtos poderiam ser utilizados como resistência justamente à seriedade e à repressão impostas socialmente pela cultura hegemônica heterossexual, salientando suas potencialidades contraculturais:

A cultura gay tradicional nunca foi conscientemente política, e os movimentos políticos totalmente eficazes devem ser movimentos autoconscientes. No entanto, essa cultura tradicional teve e tem sua importância política. Ela forneceu um espaço e, por mais que fosse mutilada, uma definição/reconhecimento da homossexualidade e,

assim, constituiu uma identidade homossexual. **Há um conhecimento real nela, também. Diretamente, a cultura gay tradicional tem a capacidade de ver e sentir a construção das identidades de gênero, dos papéis [sociais] e do comportamento sexual, de responder com sensibilidade e diversão. Também podemos obter conhecimento disso (se levantarmos as questões certas sobre isso), sobre como funciona a auto-opressão, a relação entre cultura e gênero, e assim por diante.** Finalmente, e não oportunisticamente, o fato é que muitos homossexuais gostam/fazem parte desta forma de cultura, para melhor ou para pior, portanto, ela é de alguma forma parte dos movimentos da política gay. Ela é uma das línguas através da qual a propaganda pode falar; é uma das bases através da qual o prazer da política pode ser arraigado. Quaisquer que sejam as suas limitações, temos que trabalhar com ela para avançar para além dela. (DYER, [1980] 2002, p. 22, ênfases minhas)

Partindo do pressuposto de que existiram no Brasil um conjunto de práticas subculturais que poderiam ser denominadas como “cultura tradicional” dos homossexuais brasileiros, de que maneiras ela era articulada por/através do cinema brasileiro industrial entre os anos 1940 e 1960 (as chanchadas), partindo de alguns rastros históricos deixados por aqueles indivíduos não-heterossexuais que as produziram, as estrelaram, ou as viram? O que se pode aprender a partir desses fragmentos, em termos de persistências de políticas binárias de gênero e sexualidade, ou mesmo de formas de auto-opressão que ainda perduram nas escolhas estéticas e nas relações de trabalho no cinema, para que possamos ir para além delas? Ao longo desta tese, buscarei incluir os filmes de Watson Macedo como exemplares de uma “cultura tradicional fresca” no Brasil.

Axioma 5

Uma des-heteronormatização da obra de Watson Macedo depende da contextualização histórica da relação especial entre homossexuais e salas de cinema, além do reconhecimento da existência de espectadorialidades queer.

Não é incomum uma personagem homossexual ser apresentada como “louca” principalmente devido aos seus hábitos espectadoriais de cinema — é esse o tratamento dado, por exemplo, a Molina (William Hurt) de *O Beijo da Mulher Aranha* (*The Kiss of the Spider Woman*, Hector Babenco, 1985). Para Brett Farmer, por um lado, esta imagem cristalizaria o mito do espectador gay excessivo, estando a serviço do *status quo* na medida em que depende,

implicitamente, do subentendimento de uma espetatorialidade considerada não-excessiva — ou seja, uma espetatorialidade “heterossexual”. Ao mesmo tempo, tais personificações também atestariam como a experiência cinematográfica é fundamental para a produção de significados e prazeres em homens gays, fazendo parte das narrativas que compõem uma “identidade gay” e da experiência mais geral da comunidade. Nas palavras do autor:

O cinema tem funcionado por muito tempo como um fórum vital para a produção de significados e identificações homossexuais a tal ponto que um certo tipo de espectador de filmes acabou se tornando um verdadeiro eufemismo para a homossexualidade masculina em vários discursos culturais. (FARMER, 2000, p. 23)

Curiosamente, apesar da utilização corriqueira no senso comum, a existência de um “espectador gay” enquanto categoria é considerada, por alguns pesquisadores, como teoricamente equivocada, ou até mesmo indefensável epistemologicamente. A argumentação dos teóricos avessos a este tipo de abordagem pode ser resumida da seguinte maneira: a noção de “espectador gay” promoveria um ideário essencialista e determinista, no qual as relações de olhar estariam pré-estabelecidas pelo sexo biológico ou pelas práticas sexuais do indivíduo, sendo portanto reducionistas em relação às múltiplas experiências espetatoriais, uma vez que elegem a questão da sexualidade como enfoque privilegiado. Entretanto, Farmer considera tais pontos de vista reducionistas:

Além de sua suposição problemática de que as identidades sexuais são opcionais, esse tipo de argumento pressupõe que a identidade gay é sempre representada e mobilizada de forma essencialista e, portanto, incapacitante. No entanto, a ideia de identidade gay raramente é tão homogênea ou idêntica, referenciando e produzindo significados e efeitos diversos e até contraditórios. De fato, formações de identidade gay são amplamente adotadas e articuladas de maneira contraditória pelos próprios sujeitos homossexuais. (FARMER, 2000, p. 7)

“Identificar-se como homossexual”, prossegue Farmer, “é estar situado em uma rede particular de relações sociodiscursivas que, embora inegavelmente complexas e multivalentes, ocasionam efeitos de identidade específicos, se não especificados, de identidade”. Neste sentido, o autor acredita na validade da noção de espectador gay enquanto “uma configuração particular de relações de leitura cinematográfica” (FARMER, 2000, p 6-7). Apesar de esclarecer que não compreende “identidade gay” como “uma essência unificada e estável”, mas sim enquanto “um campo de articulação subjetiva complexo que é provisório e

cambiante”, Farmer reconhece as limitações teóricas da palavra “identidade”, preferindo utilizar a expressão “subjetividade gay”, uma vez que “o termo *subjetividade* engloba uma definição de alcance muito mais amplo do que *identidade*, assumindo toda a gama de articulações subjetivas entre o social, o cultural e o psíquico” (FARMER, 2000, p 7-8, ênfases do autor). Assim, as subjetividades gays seriam perpassadas por uma série de outros fatores:

Nenhum sujeito gay — ou, na verdade, nenhum espectador gay — é sempre *só* gay; sua homossexualidade é continuamente atravessada e modulada tanto pela fluidez heterogênea do desejo inconsciente quanto pelas dissimetrias do mundo real como as de raça, etnia, classe, idade, nacionalidade e assim por diante. (FARMER, 2000, p. 9)

Utilizando um exemplo autobiográfico, Brett Farmer também chama atenção para o lugar relegado às espectadorialidades gays nas bibliografias sobre cinema. Aos dez anos, ganhara da avó um livro sobre os filmes de Judy Garland, que continha um apêndice sobre seu “fã número um”, Wayne Martin, que havia curiosamente transformado seu apartamento em uma espécie de santuário para a atriz, que chamava de “Judyland”. Na publicação, não somente era óbvio que Martin era gay (Farmer relata “se reconhecer” nele), como também era latente certa conexão entre uma espectadorialidade fanática ou exacerbada e homossexualidade masculina.³ De maneira análoga a que Martin fora relegado ao apêndice, certa tradição acadêmica da teoria do cinema conscientemente havia desprezado não só a existência de pessoas queer, como também havia codificado suas formas de espectadorialidade enquanto impróprias socialmente, ou até vergonhosas, promovendo a supressão das possibilidades de se pensar com seriedade a questão das espectadorialidades queer (FARMER, 2000, p. 1-4). Assim, teorizar acerca de espectadorialidades queer passa também por reescrever a historiografia do cinema a partir das sensibilidades dos renegados pelas perspectivas heteronormativas que dominaram por muito tempo tanto a produção dos filmes quanto o pensamento sobre eles, reconhecendo que elas têm uma força específica ou função, e buscando criar novas formas de interpretação/leitura.

³ MORELLA, Joe; EPSTEIN, Edward Z. **The Films and Career of Judy Garland**. Secaucus, Nova Jersey: The Citadel Press, 1969.



Judy Garland ao lado de seu fã homossexual, Wayne Martin.
Fonte: MORELLA, EPSTEIN, 1969, p. 212.

Outro aspecto a ser destacado nessa relação especial entre homossexuais e a experiência cinematográfica é o espaço em si das salas de cinema como locais de encontro homossexual. Farmer remete a pesquisadores como George Chauncey, que demonstram que as salas de cinema desde o início do século XX configuravam como “áreas de pegação” [*cruising areas*]: a título de exemplo, segundo Chauncey, só nos primeiros seis meses de 1921, “pelo menos sessenta e sete homens foram presos por solicitação homossexual em salas de cinema de Manhattan, incluindo um surpreendente número de quarenta e cinco homens em um único cinema” (CHAUNCEY apud FARMER, 2000, p. 25). Na recordação de um homem gay, transcrita por Farmer, é possível perceber como essa experiência espectral extrapola o filme, em diversos níveis, abarcando também o sexual:

Lembro-me de Susan Hayward e Dana Andrews em *My Foolish Heart* [*Meu Maior Amor*, 1949] e [esta memória] está sempre ligada ao fato de eu estar sentado ao lado de um marinheiro no Trans-Lux. Ele estava me apalpando, e

eu a ele, enquanto assistia Susan Hayward grávida em *My Foolish Heart*. Isso é parte de toda aquela experiência sexual... Eu estou sentado lá, me identificando com Susan Hayward, é claro, e ela está apaixonada por Dana Andrews, e sofrendo aquelas provações, e a música é “*My love, my foolish heart*”, e aqui estou eu, com um pau duro na minha mão. Ou seja, é o paraíso. (FARMER, 2000, p. 31)

Além disso, outra dimensão dessa questão espectral leva em conta os filmes em si enquanto *locus* de procura por referenciais homossexuais inexistentes no seio familiar, por vezes com potenciais escapistas — o cinema como “horizonte alternativo” — ou mesmo como forma de sair do isolamento através do desenvolvimento de códigos subculturais aquém dos representativos, a despeito da ausência de representações de homossexuais nas narrativas. Em consonância com os trabalhos de Dick Hebdige e Sarah Thornton, Farmer sustenta que subculturas marginalizadas como as dos homossexuais “ativam um processo constitutivo de bricolagem estilística em que [os gays] se apropriam de objetos, textos e signos da cultura ‘dominante’ e os configuram para produzir significados alternativos e ‘subculturais’”. Tratam-se de modos desviantes de consumo da cultura *mainstream*, que acabam por criar “capital subcultural”, ou seja, “sistemas amplos e altamente desenvolvidos de gostos, conhecimentos e competências desenvolvidos e utilizados pelas subculturas como marcas de distinção e afiliação de grupo” (FARMER, 2000, p. 26-27).

O cinema sempre proporcionou uma fonte rica de materiais para o capital subcultural gay: homens gays se utilizaram de certos filmes e, particularmente, de algumas estrelas de cinema enquanto textos que expressavam e confirmavam a identidade homossexual, tanto para si mesmos quanto para outros gays. Farmer afirma que a “espectatorialidade assume [...] uma função performativa dentro de contextos gays”, oferecendo para gays um “fórum privilegiado no qual são definidos e expressados suas identificações com os discursos de identidade gay” (FARMER, 2000, p. 30). Por exemplo, em espaços de sociabilidade gay americanos antes de Stonewall, a simples menção de uma estrela de cinema cultuada por homens gays era uma forma codificada de declaração da homossexualidade. Farmer denomina como “performatividade identificatória” esta dimensão interativa ou comunitária do uso dos códigos do cinema, e que pode ser percebida no relato de um homem gay mais velho, que vivera a juventude nessa época:

Eu me assumi pela primeira vez na cena gay no início dos anos sessenta e os filmes desempenhavam uma parte importante dentro da cena naqueles dias. Não era porque íamos tanto ao cinema — embora certamente íamos com frequência —, era mais porque os filmes nos forneciam pontos de referência comuns entre nós. Eles eram como uma paixão compartilhada. Você poderia saber se alguém era gay ou não simplesmente pelo tipo de filmes que gostavam e quão seriamente os tratavam. Todos nós tínhamos nossas estrelas favoritas e as discutíamos infinitamente. Muitos dos bares tinham temas relacionados a Hollywood e os shows de *drag* quase sempre tinham algum tipo de referência a uma estrela de cinema (FARMER, 2000, p. 28).

A título de exemplo, o texto estelar de Judy Garland se destaca entre as outras estrelas dos musicais hollywoodianos em termos de apelo para certa parte do público gay (geralmente branca, urbana e/ou metropolitana, de classe média), a ponto de a música cantada por Dorothy (Garland) em *O Mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), “Over the Rainbow”, se tornar uma espécie de “hino” homossexual com o passar do tempo, com seus versos que descrevem um lugar melhor, de maior aceitação “além do arco-íris”, sendo relacionada diretamente à adoção de tal símbolo multicolorido pelo movimento gay americano. Para Richard Dyer, Judy Garland possuía diversas qualidades que atingiam plateias gays, como a aparência andrógina e gestualidade particular que foi repetidamente copiada em performances *drag*, ou sua forma histriônica e debochada de atuação que poderia ser lida como *camp*, nos termos do conceito cunhado por Susan Sontag — ou seja, continha uma “artificialidade que satiriza a naturalidade ou a normalidade”, apresentava uma “falsa seriedade” característica das estratégias artísticas de subculturas gays (DYER, [1986] 2004, p. 176). Ao que parece, a reapropriação da canção e de sua imagem por homossexuais era reconhecida pela própria atriz, conforme nos confidencia Liza Minnelli, atribuindo à mãe a seguinte frase: “Quando eu morrer, a visão que eu tenho é de ‘bichas’ cantando ‘Over The Rainbow’ e uma bandeira astreada a meio mastro em *Fire Island*”, citando a área turística famosa por ser frequentada por gays (DYER, [1986] 2004, p. 177-178).

Em sua releitura queer de *O Pirata* (*The Pirate*, Vincente Minnelli, 1948), Brett Farmer considera que a mobilização dos espectadores gays deriva de certa analogia entre os conflitos da personagem de Judy Garland e a situação que gays geralmente vivenciam na sociedade. No longa-metragem, a jovem Manuela (Judy Garland) sonha com uma vida de romance e aventura bem longe da pacata cidade onde mora. Desde o início, os desejos mais

secretos da sonhadora personagem são contrapostos a um mundo hostil que parece não ter espaço para que os mesmos se realizem. Infeliz ao lado de Don Vargas, Manuela não consegue se expressar — e, sendo este um musical de Garland, não se expressar significa ser interrompida de cantar e dançar por seu pretendente em determinado momento. Somente quando ela é hipnotizada por Serafin (Gene Kelly) é que vemos Manuela/Garland cantar a plenos pulmões “Mack The Black”, extravasando no meio da praça todos os seus desejos reprimidos em forma de número musical. Tendo em vista os estudos de Dyer sobre o texto estelar de Garland, Farmer verifica que as oposições temáticas que permeiam o filme e que são personificadas na figura desta atriz (sigilo/revelação, repressão/expressão) ressoam fortemente em espectadores gays, uma vez que refletem “os binarismos sociodiscursivos entre público/privado e interior/exterior que dominam as identidades homossexuais modernas, bem como as experiências de sigilo forçado que muitas vezes são um componente integral dessas identidades” (FARMER, 2000, p. 102). Por isso, a explosão libidinal de Manuela/Garland seria um momento celebratório no qual, apesar de inicialmente hipnotizada, Manuela foge inclusive às expectativas de Serafin e “reivindica o espaço espetacular do número musical para articular seus próprios prazeres e fantasias”, fazendo “a transição entre um desejo hegemônico, edipiano, para outro desedipiano, queer” (FARMER, 2000, p. 105).

Assim, o apelo do número “Mack The Black” para espectadores gays passaria pela encenação da “liberação e expressão dos desejos previamente reprimidos” da personagem, que reverberaria “discursos e experiências gays contemporâneas do ‘sair do armário’, a declaração pública da identidade e desejo (homo)ssexual”, e portanto permitiria “investimentos especificamente gays” (FARMER, 2000, p. 105). Nessa perspectiva, até mesmo o número final de *O Pirata* poderia ser lido de outra forma, não necessariamente como o reestabelecimento da hegemonia heteronormativa. Para Farmer, a derradeira união comemorada por Serafin e Manuela no palco, vestidos de palhaços, cantando e dançando alegremente os versos de “Be a Clown” para o público, não configura uma simples validação do casal heterossexual, mas parece “celebrar a mobilidade libidinal do espetáculo musical”, sendo possível “(re)interpretar o final do filme como um momento utópico e carnavalescamente queer, um momento para além dos limites e regulações das normas heterossexuais de sexo e gênero” (FARMER, 2000, p. 109).



Número musical “Mack The Black”.

Reprodução: *O Pirata (The Pirate, Vincente Minnelli, 1948).*

Axioma 6

Uma des-heteronormatização da obra de Watson Macedo depende da noção de “feminização” do corpo masculino nos musicais.

Do ponto de vista da crítica feminista, o musical pode ser considerado um dos maiores responsáveis pela cristalização da figura feminina enquanto espetáculo dirigido ao olhar masculino. Laura Mulvey cita especificamente as coristas de Florenz Ziegfeld Jr. (no teatro) e de Busby Berkeley (no cinema) como exemplos em sua teorização da “ser-olhada-lidade”⁴ da imagem da mulher no cinema, avaliando que “[a] mulher mostrada como objeto sexual é o

⁴ No original: “to-be-looked-at-ness”. O neologismo de Mulvey, de difícil tradução, foi aportuguesado por João Luiz Vieira como “condição de 'para-ser-olhada’”. Estou aproveitando parte da tradução de Vieira (“ser-olhada”), mas traduzindo o sufixo “-ness” como “qualidade” e reestabelecendo a hifenização de Mulvey (“qualidade de ser-olhada” = “ser-olhada-lidade”).

leitmotiv do espetáculo erótico” nos musicais (MULVEY, [1975] 2002, p. 444). Lucy Fischer segue argumentação semelhante em sua objeção aos extravagantes números musicais de Berkeley, rechaçando a literal objetificação das mulheres em tais imagens caleidoscópicas, nas quais as dezenas de dançarinas se transformavam, via agrupamento, em objetos inanimados que remetiam de forma pouco sutil a fetiches do imaginário hetero-masculino (FISCHER, 1976). De fato, mais que outros gêneros cinematográficos, o musical tendeu a distinguir insistentemente, ainda nos termos de Mulvey, um polo feminino, marcado pelo exibicionismo e pela passividade, de outro masculino, voyeurístico e ativo (COHAN, 1993, p. 46).

Por outro lado, ao investigar as relações entre masculinidade e espetáculo no cinema americano, Steve Neale avalia o musical como “o único gênero no qual o corpo masculino tem sido despudoradamente colocado em exibição no cinema convencional de maneira consistente” (NEALE, 1983, p. 15). Desdobrando a observação de Neale, Steven Cohan verifica que os musicais destoam de outros gêneros porque a espetacularização não recai somente sobre os corpos femininos: “Ao criar um espetáculo tão descarado da masculinidade, o musical desafia a própria divisão de trabalho generificada que continua reproduzindo em seus enredos genéricos” (COHAN, 1993, p. 47). Assim, os corpos masculinos também seriam espetacularizados, “feminizados”, nos musicais — ou seja, ao serem colocados em uma posição tradicionalmente designada como “feminina” no regime representacional hollywoodiano, eles também conotavam a “ser-olhada-lidade” de Mulvey, se tornando objetos de um olhar explicitamente erotizado.

Na leitura de Cohan, os números musicais solo de Fred Astaire se destacam pela forma como eles enaltecem o corpo do ator-bailarino-cantor enquanto espetáculo em si. Astaire reconhece que está sendo observado por uma audiência e, por vezes, também devolve o olhar, quebrando a quarta parede, o que contribui para uma espectadorialidade voyeurística. Mais que apenas reverter os termos da objetificação sexual, a deliberada “feminização” de Astaire “surge de uma performance teatral e altamente autoconsciente” (COHAN, 1993, p. 47) que constrói uma masculinidade ancorada, paradoxalmente, em características tradicionalmente consideradas “femininas”, como narcisismo e exibicionismo. Questionando a valorização da “integração” entre número e narrativa, o autor enfatiza que, quando Astaire dança, uma pressão “não-narrativa” incentiva à contemplação da elegância e precisão de seus movimentos

coreografados, como se o número exercesse uma autonomia extradiegética que “interrompe, protela e excede” (COHAN, 1993, p. 48) tanto a economia libidinal da narrativa linear quanto o desejo masculino heterossexual que supostamente motiva a sua performance. Nesse sentido, mesmo quando a narrativa e os números têm o intuito de sustentar a posição de Astaire como força masculina dominante, sua performance de gênero se distancia marcadamente dos hipermasculinos astros de outros gêneros cinematográficos (como o faroeste) e, em certos casos, parece debochar de tais padrões de masculinidade hegemônicos de maneira deliberada.

O solo “Sunday Jumps”, em *Núpcias Reais* (*Royal Wedding*, Stanley Donen, 1951), seria ilustrativo neste aspecto auto-paródico da masculinidade: durante a dança, conforme Astaire interage ludicamente com os diversos objetos de treino da academia de ginástica do navio, se enredando de maneira desengonçada em meio aos equipamentos, “sua repreensão ao seu próprio corpo magro e decididamente não-musculoso também ridiculariza implicitamente os pesados fisiculturistas que não possuem nada do vigor físico necessário para seu estilo de passos leves” (COHAN, 1993, p. 54). Além disso, sua manipulação dos adereços de maneira fetichizada, para além de compensar a ausência de uma parceira de dança, insinua um autoerotismo que remete à comparação entre a performance de dança ou canto solo no musical e o número de masturbação na pornografia, nos termos de Linda Williams (WILLIAMS, 1989, p. 133). Cohan segue tal analogia, com a ressalva de que a dança quiromânica de Astaire tenderia a protelar indefinidamente sua apoteose, diferentemente da masturbação na pornografia convencional, que geralmente culmina em um clímax (a ejaculação em plano-detalle). Para ele, tais solos onanistas, ao contrário,

dispersam sua energia autoerótica em preliminares prolongadas — a duração do número — de modo que o prazer da dança — não apenas para o artista, mas também, podemos supor, para o espectador contemplando a imagem do dançarino e se identificando com as emoções e os movimentos que conduzem a dança — é o desejo contido em si e não sua consumação (COHAN, 1993, p. 55).



Número musical “Sunday Jumps”.

Reprodução: *Núpcias Reais* (*Royal Wedding*, Stanley Donen, 1951).

Axioma 7

Uma des-heteronormatização da obra de Watson Macedo depende da concepção de números musicais como utopicamente queer.

Em sua análise dos musicais como entretenimento — ou seja, como “um tipo de performance produzida para o lucro, realizada perante uma audiência generalizada (o ‘público’), por um grupo treinado e pago que faz nada mais do que produzir performances cujo único objetivo (consciente) é proporcionar prazer” (DYER in COHAN, 2002, p. 19) — Richard Dyer define da seguinte maneira a dimensão utópica (e potencialmente escapista) desse gênero cinematográfico:

Duas das descrições de entretenimento que são tomadas como verdadeiras,

como ‘escape’ e como ‘realização de desejo’, apontam para seu impulso central, ou seja, o utopismo. O entretenimento oferece a imagem de ‘algo melhor’ para onde se escapar, ou algo que queremos profundamente que não é fornecido pela nossa vida cotidiana. Alternativas, esperanças, desejos – estes são os materiais da utopia, no sentido de como as coisas poderiam ser melhores, de que algo diferente do que se vive pode ser imaginado e talvez realizado. (DYER in COHAN, 2002, p. 20)

Para Dyer, no musical americano, há uma constante oposição entre as partes não-musicais (representativas, que se assemelham à “realidade”) e as partes musicais (não-representativas, utópicas), e uma “sensação de utopia” é experimentada pelos espectadores durante os números musicais, que resolvem os conflitos da narrativa através de respostas utópicas aos mesmos. Nos números, não são mostrados modelos concretos de utopias: o prazer utópico funcionaria “a nível da sensibilidade”, na medida em que o entretenimento apresenta tão somente “como a utopia seria sentida mais do que como ela seria organizada” (DYER in COHAN, 2002, p. 20).

Ainda hoje, apesar de o musical ter perdido sua proeminência na cultura popular enquanto principal gênero de filmes produzidos pelos estúdios, “as associações simbólicas entre musicais e homossexualidade masculina parecem não ter perdido suas ressonâncias para subculturas gays”, relembra Brett Farmer (2000, p. 74). Uma das explicações mais recorrentes é a de que o musical seria um “entretenimento escapista”, que oferece uma imagem de um mundo melhor e mais tolerante em relação a seus desejos reprimidos, o que motivaria o apelo para homens gays, não-convencionais culturalmente e não-aceitos socialmente. Entretanto, Farmer procura se distanciar da leitura escapista, questionando se esta não se assemelha às descrições patologizantes da homossexualidade como fuga da realidade que circulam no senso comum — homossexualidade como fuga da masculinidade, da mulher, da heterossexualidade, das responsabilidades do lar, da competitividade masculina e de si mesmo (FARMER, 2000, p. 77). Além disso, alguns autores consideram o musical como o gênero mais heteronormativo de Hollywood: os espaços utópicos retratados nos musicais são geralmente heterossexuais, e o sucesso do casal heterossexual é geralmente parte constitutiva dos filmes, conforme verifica Rick Altman em sua teorização da estrutura narrativa em duplo-foco (ALTMAN, 1985).

Farmer propõe uma leitura partindo do pressuposto de que a espectralidade é um processo de co-constituição que ocorre entre o texto fílmico, o espectador e a dinâmica

psicossocial que atravessa ambos. Assim, o prazer de assistir musicais estaria ligado principalmente às renegociações espectatoriais gays dos aspectos textuais “excessivos” e desviantes dos números musicais em relação à narrativa principal:

Significativamente, estes momentos de excesso cinematográfico no musical são frequentemente entendidos como uma interrupção anárquica não só das estruturas dominantes da narrativa clássica, mas também das estruturas textuais e de desejo espectatorial. Neste argumento, a subversão da narrativa linear produzida pela “pausa” para o número musical ocasiona uma subversão correlativa nas formas libidinais dominantes do texto, uma derrapagem metafórica para dentro do inconsciente, que produz efusão disruptiva do material erótico geralmente censurado. Assim como a câmera no número musical rompe os limites da forma fílmica clássica em direção a perspectivas implausíveis e mobilidade frenética dos movimentos de grua, planos zenitais, montagem em tela dividida, entre outros, o desejo – textual e espectatorial – passa por uma transformação semelhante e é liberado em uma variedade de formações libidinais. (FARMER, 2000, p. 82-83)

Em outras palavras, se “a trajetória linear da trama principal representa a reiteração estrutural do desenvolvimento heterocêntrico, edipiano”, os números musicais poderiam ser interpretados como quebras momentâneas e subversivas das formas libidinais dominantes, desvios não-lineares espetaculares que apresentam “formações de desejos não-edipianos ou até anti-edipianos” (FARMER, 2000, p. 84). Tal qual Cohan, Farmer se ampara na teorização de Williams para estabelecer paralelos entre número musicais e “número sexuais”: a performance narcísica de Gene Kelly dançando e patinando com energia e virilidade em *Dançando nas Nuvens* (*It's Always Fair Weather*, Stanley Donen, Gene Kelly, 1955) seria implicitamente masturbatória; Jane Russel invadindo a academia do navio e dançando com todos aqueles corpos masculinos musculosos, atléticos e erotizados equivaleria a uma grande orgia sublimada em *Os Homens Preferem as Louras* (*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953). Além disso, certa fluidez de gênero apareceria em performances andróginas — Eleanor Powell executando passos “masculinos”, de terno e cartola, em *Se Você Fosse Sincera* (*Lady Be Good*, Norman Z. McLeod, Busby Berkeley, 1941) ou Judy Garland em *Casa, Comida e Carinho* (*Summer Stock*, Charles Walters, 1950) — e nos recorrentes números de travestimento — por exemplo, Mickey Rooney imitando Carmen Miranda em *Calouros na Broadway* (*Babes on Broadway*, 1941). Farmer também cita a celebração de personagens travestis ou transgêneros em musicais mais recentes como *Victor ou Victoria* (*Victor/Victoria*,

Blake Edwards, 1982) ou *Priscilla, a Rainha do Deserto* (*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, Stephan Elliott, 1994) (FARMER, 2000, p. 85-87).

Assim, grande parte da popularidade do musical para espectadores gays estaria ligada a uma estrutura de engajamento investida em “fantasias de desejos perversos, não-edipianos” ou “fantasias queer” — queer nos termos de Alexander Doty, ou seja, “uma grande variedade de posições dentro da cultura que são não-, anti-, ou contra-heterossexuais... um espaço flexível para a expressão de todos os aspectos não-(anti-, contra-)heterossexuais da produção e recepção cultural” (DOTY apud FARMER, 2000, p. 84). Farmer afirma que:

Compreender as recepções gays do musical em termos de uma ampla estrutura fantasmática de desejo não-edipiana, ou queer, tem a vantagem de destacar o fascínio ressonante pelo musical para espectadores gays e leituras gays, ao mesmo tempo salientando as complexidades psíquicas de tal fascínio. Pois o que o número musical fornece em seu excesso — e o que é apreendido pelos espectadores gays em seus engajamentos com o musical — não são simplesmente formações representacionais do desejo homossexual (embora estas de fato sejam abundantes no número musical e forneçam importantes locais de engajamento fantasmático para os espectadores gays) mas, para além disso, formações de desejos queer — desejos liberados em posições que são aberrantes, perversas, ou simplesmente “não-heterossexuais”. (FARMER, 2000, p. 85)

Se Farmer recusa (com razão) a noção de escapismo no sentido mobilizado pelo senso comum heteronormativo em relação às vivências queer, ainda assim é possível fazer uma composição entre a ideia de “sensação de utopia” de Dyer e a abordagem de Farmer pelo viés da potência dos investimentos libidinais queer na fruição dos musicais. O momento do número musical apresentaria, assim, uma dimensão queer na qual as sexualidades desviantes parecem extravasar, onde imagens de fluidez de gênero surgem, e isto reverbera nas leituras queer possíveis destes números (desconectados ou não da narrativa dita principal). Se há algo como *uma utopia queer* a ser sentida no número musical, não seria através da apresentação da imagem ilusória de um mundo supostamente ‘perfeito’, mas através do extravasamento, durante a experiência espectral, dos desejos libidinosos queer latentes (a nível não-representativo) e da visibilidade de sujeitos/personagens que transgridem, mesmo que momentaneamente, as normas hegemônicas de gênero e sexualidade (a nível representativo).

Axioma 8

Uma queerificação da obra de Watson Macedo depende da noção de “trabalho queer”.

Historicamente, a noção de “autoria”, através da figura do “autor”, tendeu a privilegiar o indivíduo acima do social nas artes, como recorda Richard Dyer. Além de mascarar as discrepâncias entre a pessoa do autor e suas obras/textos, tal concepção também teria sido usada como forma de garantir a legitimidade de interpretações particulares. Assim, num primeiro momento, Dyer entende as críticas dos que consideram complicado estabelecer uma relação entre autoria e homossexualidade, visto que nessas leituras a figura “do homossexual [como universal ou como construção social] parecia aceitar a própria operação de poder através da regulação do desejo que as políticas e teorias gays e lésbicas deveriam ser contra” (DYER, [1991] 2002, p. 32). Entretanto, Dyer não endossa tal visão essencialista, que pressuporia, por exemplo, que gays e lésbicas teriam existido como os mesmos tipos de pessoas desde sempre, ou seja, que reconheceria uma “essência” gay ou lésbica. Dyer reivindica uma noção de autoria homossexual por uma perspectiva não-essencialista nos seguintes termos:

O modelo com o qual trabalhei foi o de múltipla autoria (com níveis variáveis de hierarquia e controle) em circunstâncias econômicas e tecnológicas específicas e determinadas, com todos os envolvidos sempre trabalhando (com e contra) códigos particulares e convenções cinematográficas e (com e contra) formas sociais e particulares de ser lésbica ou gay. (DYER, [1991] 2002, p. 33)

Dyer entende toda autoria e todas as identidades sexuais como performáticas em maior ou menor grau. Nesse sentido, cineastas gays e lésbicas não se expressariam inevitavelmente de tal ou qual maneira pré-determinada através do cinema (essencialismo), mas teriam acesso a um conjunto de códigos subculturais, desenvolvidos no interior de suas comunidades marginalizadas, que soariam como uma língua estrangeira para cineastas heterossexuais, dentro de contextos sócio-históricos específicos. Assim, a questão da autoria não daria conta totalmente da obra, mas seria necessária se alguém quisesse se questionar sobre “como um filme lésbico/gay foi feito e porque ele ficou da forma que ficou” (DYER, [1991] 2002, p. 35). A concepção de autoria como múltipla, hierárquica, comunitária e performada dentro de

circunstâncias materiais e semióticas específicas, reconhece as negociações operadas pelos agentes envolvidos na produção de um filme em relação ao contexto social/de produção da época, levando em conta as contradições embutidas em qualquer obra de arte, particularmente as produzidas em meio à constante tensão entre as culturas *mainstream* e as subculturas LGBT+. O aspecto mais fascinante da análise de Dyer do cultuado *Uma Canção de Amor* (*Un Chant D'amour*, 1950) é justamente quando o autor não busca separar ou delimitar os supostos traços autorais característicos da individualidade de cada um dos diretores — Jean Genet e Jean Cocteau, ambos homossexuais —, mas pensa a “autoria gay” por um viés não-individualista, compartilhado: se alguma sensibilidade autoral é expressa através do filme, ela deve ser pensada como produto da mistura estética oriunda do encontro artístico (e amoroso) entre ambos os colaboradores (e ex-amantes) (DYER, [1991] 2002, p. 39-40).

Reverberando os questionamentos de Dyer, Matthew Tinkcom analisa, por exemplo, as contribuições de pessoas queer em filmes da unidade de produção comandada por Arthur Freed na MGM, em “uma tentativa de tornar mais visível o trabalho de pessoas queer e suas sensibilidades em meio à produção do cinema dominante” (TINKCOM, 2002, p. 36), particularmente nos musicais, que se aproveitariam da qualidade dos trabalhos de pessoas queer (músicos, cenógrafos, figurinistas, diretores, etc) como diferencial lucrativo, contanto que se mantivessem “no armário”:

No caso da unidade Freed, o fato de um estúdio estar disposto a empregar pessoas queer (mesmo, ou talvez especialmente, aquelas dispostas a guardar o segredo aberto do armário) sugere que o trabalho às vezes é modulado pela diferença de subjetividade quando tal diferença pode se expender em nome do lucro. Com isso quero dizer que a capacidade de trabalhar — o que Marx se refere não como a produção real e específica do trabalhador, mas como o trabalho potencial que o capital antecipa e subsequentemente objetifica de acordo com seus interesses — difere para vários trabalhadores de acordo com os diferentes talentos que trazem para o empreendimento. Marx escreve sobre os interesses do capital como a eventual “objetificação” do trabalho, onde “a redução de todos os tipos de trabalho real ao seu caráter comum” serve aos fins de eficiência e lucro, mesmo quando tal trabalho em geral é informado por uma série de características: sexo/gênero, diferença racial, etnia e, não menos importante, classe. Esses trabalhos diferem a nível do potencial dos sujeitos para fazerem diferentes tipos de mercadorias, e a possibilidade de tais diferenciações não é simplesmente uma coincidência com a força do capitalismo como um sistema para a fabricação e distribuição de objetos e, mais ainda ao ponto, valor. Uma implicação maior pode ser a de que o capitalismo pressupõe uma infinidade de diferenças, além daquela de classe, que ele possa explorar. (TINKCOM, 2002, p. 45)

Tendo em vista que “trabalhos feitos por certos indivíduos, e não identidades, podem em certos casos apresentar as marcas do indivíduo sobre o produto” (TINKCOM, 2002, p. 47), o que Tinkcom denomina como “trabalho queer” não é simplesmente “qualquer” trabalho executado por uma pessoa não-heterossexual, mas um conjunto complexo de reverberações da própria lógica do armário nas relações laborais específicas às produções cinematográficas daquela época. Distanciando-se da ideia de “autoria”, Tinkcom define da seguinte maneira sua noção de “trabalho queer”, atrelando um referencial marxista à teorização da sensibilidade comumente denominada *camp*:

Camp é um indicio de tal diferença, embora seja notoriamente ambíguo. Como uma sensibilidade tão frequentemente atrelada a sexualidades dissidentes, o *camp* raramente se oferece para identificação imediata como algo feito por uma pessoa queer, e a mercadoria *camp* pode carregar ambiguidades de tal maneira que, em termos de seu potencial para leituras *camp* e não-*camp*, proclama a vida e a consciência queer em suas dimensões mais mundanas. De certo modo, o que o *camp* nos oferece é a mercadoria que “tem passabilidade” pela economia, da mesma forma que as pessoas queer devem “ter passabilidade” em muitos dos ambientes sociais de suas vidas diárias. Assim, o que chamo de trabalho queer não é simplesmente o trabalho de pessoas queer despendido em uma mercadoria específica, mas o esforço particular para garantir a multivalência da mercadoria, na medida em que ela pode ser consumida por consumidores queer e não-queer por conservar características *camp* ou não. O *camp* figura como trabalho queer em sua resposta à demanda da passabilidade; a dificuldade de identificar gostos queer em ação significa que o objeto serviu para desviar a atenção para longe daqueles que pensam de maneira *camp*. (TINKCOM, 2002, p. 45-46)

Ou seja, da mesma forma que gays aprendem desde pequenos os códigos de “passabilidade” para que possam “se passar por héteros” (anulação de trejeitos, por exemplo), seria possível pensar o imperativo da passabilidade atravessando o trabalho de gays nos estúdios, tanto em seu caráter ambíguo (afinal, precisavam garantir a multivalência daqueles produtos) quanto em seu potencial disruptivo (mesmo que discreto) dentro da própria cultura cinematográfica massiva (supostamente heterossexual). Nesse sentido, Tinkcom destaca os musicais repletos de artifício e excesso dirigidos por Vincente Minnelli — cuja homossexualidade (no armário) era um dado conhecido em círculos restritos de Hollywood (independente de seus inúmeros casamentos). Tinkcom insiste que reavaliar os aspectos estilísticos da obra deste cineasta a partir de uma perspectiva queer não significa simplesmente dar ouvidos a fofocas de uma história subterrânea de Hollywood (por vezes homofóbica e

mal-intencionada): espectadores e pesquisadores devem utilizar essas informações que circulam através desses circuitos extra-oficiais, que são propositalmente subtraídos da história oficial ou monumental do cinema, como ferramentas para reescrevê-la, na medida em que permitem procurar nos filmes “traços de gostos e sensibilidades queer ao mesmo tempo em que reconhecem os silêncios forçados em torno das dissidências sexuais.” (TINKCOM, 2002, p. 50).

Por suscitarem leituras especificamente queer, dois números musicais protagonizados por Fred Astaire em musicais da MGM dirigidos por Minnelli merecem destaque. O primeiro deles é “This Heart of Mine”, um dos segmentos de *Ziegfeld Follies* (1944), em que um inescrupuloso Astaire entra de penetra em uma festa aristocrática com o intuito de aplicar pequenos golpes, mas acaba se envolvendo romanticamente com sua vítima, a jovem abastada interpretada por Lucille Bremer — no fim das contas, ele se arrepende de roubar suas joias, e é por ela perdoado. Durante a longa “dança do acasalamento” que se desenvolve, Astaire e Bremer abandonam temporariamente o ambiente de decoro do salão de festas para extravasar seus desejos eróticos através da coreografia “ao ar livre” no gélido jardim. Apesar disso, um espaço utópico de fruição irrestrita dos prazeres ilícitos não parece se efetivar para o casal heterossexual; inclusive, quando outros casais heterossexuais começam a surgir, encurralando progressivamente os protagonistas no centro de um palco giratório, o enquadramento parece aprisioná-los ambos entre os galhos retorcidos das estilizadas árvores cenográficas desenhadas por Tony Duquette. Na leitura de Matthew Tinkcom, o uso exacerbado das esteiras e plataformas mecânicas cria um “engajamento *camp* com as tecnologias da modernidade, tantas vezes ocultas na produção do espetáculo cinematográfico”, que salienta os corpos “robóticos e desajeitados” (TINKCOM, 2002, p. 56) dos dançarinos como peças quase catatônicas de uma enorme engrenagem artificial empenhada na reiteração coreográfica do ritual de corte heterossexual.



Foto de cena: Número musical “This Heart of Mine” em *Ziegfeld Follies* (Vincente Minnelli, 1944).
Fonte: TINKCOM, 2002, p. 57.

O segundo número musical é o pomposo balé surrealista de *Yolanda e o Ladrão* (*Yolanda and the Thief*, 1945), longa-metragem subsequente dirigido por Minnelli, cuja premissa revisita de forma indireta “This Heart of Mine” em *Ziegfeld Follies*, escalando o mesmo casal heterossexual protagonista. Na estória, uma inocente jovem milionária, Yolanda Aquaviva (Lucille Bremer), é enganada por um vigarista, Johnny Riggs (Fred Astaire), que a induz a acreditar que ele é seu “anjo da guarda” para tentar se apossar de parte da sua fortuna. Eles acabam se apaixonando, e Johnny se redime no casamento que os une no final — o romance heterossexual, portanto, é o fio condutor da trama, como na maioria esmagadora dos musicais hollywoodianos. Entretanto, Tinkcom acredita que outras leituras queer podem vir à tona, descoladas da ideia de coerência narrativa e da heterossexualidade compulsória das personagens, se valorizarmos uma série de outros traços estilísticos da *mise en scène*, da

direção de arte e da coreografia em detrimento da integração ou não destes com a narrativa principal, particularmente no número onírico “Will You Marry Me?”, no qual elementos esteticamente “excessivos” permitiriam a leitura do personagem de Astaire como “queer”. Durante seu pesadelo musical, conforme Johnny/Astaire adentra o reino do abstrato, ele se vê cercado por um grupo de sedutoras lavadeiras que o perseguem ao longo das pedras do riacho. Através dos movimentos coreografados com os lençóis, elas parecem capturá-lo em uma espécie de gaiola triangular da qual ele não consegue escapar em dado momento. Logo depois, elas balançam os mesmos lençóis como se fossem ondas ameaçadoras, das quais ele precisa aflitivamente se desvencilhar. Quando Yolanda/Bremer finalmente emerge de um lago pantanoso, um efeito de trucagem garante um caráter fantasmagórico para sua aparição. Em um cenário desértico inspirado em Salvador Dalí, a coreografia da dança entre Yolanda e Johnny é entremeada por diversas tentativas de fuga do estelionatário, sem sucesso. Na última delas, o longo cachecol de seda de sua espectral noiva se enrola em seu pescoço. Johnny finalmente acorda, percebendo que estava sendo estrangulado pelos lençóis de sua própria cama.

Em comentários mais canônicos sobre a sequência, como os de Stephen Harvey, “Will You Marry Me?” só tem valor enquanto “um esboço um tanto exagerado para os dramas dançados que Minnelli criou tão perfeitamente em musicais posteriores”. Mesmo reconhecendo seu uso inovador em *Yolanda e o Ladrão*, Harvey considera que “o conteúdo simbólico da sequência é óbvio demais para ser eloquente, enfatizado pela maneira desconexa com que é expresso”, e que “os planos diagonais de Minnelli ofuscam a dança” para compensar a “irregularidade geral de tom” que se estende das transições “abruptas e arbitrarias” à coreografia (HARVEY, 1989, p. 83). Já na perspectiva queer de Tinkcom, este número “conecta efetivamente o medo do casamento de Johnny com sua ganância, ou mais apropriadamente, [...] sua ganância é o alibi do filme para não afirmar mais diretamente seu desejo de não se relacionar com uma mulher, não importa qual seja sua beleza ou riqueza” (TINKCOM, 2002, p. 64). Ao final do filme, quando o verdadeiro “anjo da guarda” aparece e entrega ao casal uma fotografia que os mostra “no futuro”, já casados e com filhos, Johnny empalidece, “talvez não apenas por causa das dimensões paranormais da imagem, mas por causa do ambiente familiar no qual ele nunca esperava se encontrar” (TINKCOM, 2002, p.

66). A sensação de aprisionamento e aversão às restrições da vida conjugal no número extrapolaria a simples recapitulação da trama, sendo um prenúncio da consternação de Johnny na conclusão do filme, através da encenação *camp* de Minnelli. A leitura de Tinkcom não deixa de ser uma atualização da “visão particular de Minnelli” nos termos de Harvey, segundo a qual “a beleza é alcançada apenas com um custo emocional, e sempre informada por uma inexplicável sensação de perda” (HARVEY, 1989, p. 61), adicionando uma camada queer à fase “transicional” e mais “contemplativa” da figura de Astaire nos musicais minnellianos.



Foto de cena: Número “Will You Marry Me?” em *Yolanda e o Ladrão* (Vincente Minnelli, 1945).
Fonte: TINKCOM, 2002, p. 65.

Interessante relembrar que o casamento entre Vincente Minnelli e Judy Garland aconteceu durante as filmagens de *Yolanda e o Ladrão*, em 15 de junho de 1945, em uma cerimônia restrita na casa da mãe da atriz, Ethel Marion Milne, em Beverly Hills, na qual Louis B. Mayer, um dos chefes da MGM, levou pessoalmente a noiva ao altar. Em sua

biografia de Minnelli, Mark Griffin salienta que, nos bastidores, muitos suspeitavam das reais motivações por trás da união entre a maior estrela do estúdio e o cineasta em ascensão: para alguns, Garland queria “consertar” a sexualidade desviante do afeminado Minnelli; para outros, “a união era um casamento de conveniência arranjado pelo estúdio que permitiria a ambos os parceiros a liberdade para buscarem casos extraconjugais (tanto heterossexuais quanto homossexuais)”. Griffin sugere uma terceira versão apaziguadora, quando afirma que “talvez fosse o cenário mais improvável de todos o que continha a verdade real: duas pessoas extravagantemente talentosas e sensíveis se voltaram uma para a outra em busca de refúgio de suas vidas intensamente sob pressão” (GRIFFIN, 2010, p. 104). Independente de qual versão seja encampada, o que se mantém pertinente é a possibilidade de especular em que medida a encenação do número musical, feita por um cineasta sexualmente desviante, poderia reverberar aspectos de sua conflituosa vida pessoal no armário.



Vincente Minnelli e Judy Garland posando com a filha, Liza Minnelli, nos bastidores das filmagens de *O Pirata* (Vincente Minnelli, 1948).

Um presente para Watson Macedo; ou, Quem foi esse “discreto”?



Watson Macedo (por volta de 1972).

Fonte: Filme Cultura. Rio de Janeiro, ano IV, n. 21, INC, jul.-ago. 1972, p. 10.

Watson Macedo nasceu em 21 de julho de 1918, em Portela, um bairro do pequeno município de Itaocara, no interior do Estado do Rio de Janeiro. Sua família era tão numerosa que Macedo se recordava de um curioso episódio, ocorrido durante a infância justamente numa sala de cinema:

Eram tantos [irmãos] que, uma noite, minha mãe não conferiu o total ao voltar do cineminha”. O garoto Watson sonhava com o seriado de “Rouleaux” (Edie Polo) a que assistira e começou a gritar quando despertou sozinho no cinema, no escuro. Foi “salvo” por um transeunte que procurou o proprietário...⁵

Após a morte do pai, ele, sua mãe, Januária Macedo, e seus dez irmãos se mudaram para Nova Friburgo. Lá, em paralelo ao seu próprio crescimento, aumentaria também seu amor pelo cinema, enquanto cursava o ginásial, como resume Sérgio Augusto:

⁵ **Filme Cultura.** Rio de Janeiro, ano IV, n. 21, INC, jul.-ago. 1972, p. 11.

[...] desde os tempos do ginásio, no colégio Modelo, em Friburgo, [Watson Macedo] havia jurado às professoras, aos colegas de classe e aos seus irmãos que, um dia, seria diretor de cinema. Jamais lera (nem leria) um livro sobre técnica ou estética cinematográficas, mas não perdia um número da revista Cinearte e até conhecia um e outro filme de Humberto Mauro. Era, em suma, apenas um fã de cinema. Ao terminar o curso secundário, em 1937, avisou a família: “Vou dirigir um filme no Rio”. E pegou o primeiro trem serra abaixo. (AUGUSTO, 1989, p. 109)

Assim que chegou à capital da República, Macedo procurou a Rua Conde de Bonfim, 1331, na Tijuca, para bater à porta da Brasil Vita Filmes em busca de trabalho. A proprietária dos estúdios, a renomada atriz, produtora e diretora Carmen Santos, alegadamente riu-se quando o jovem Watson, “cheio de ambições e crente mesmo que era o maior diretor cinematográfico destas plagas”,⁶ se apresentou como candidato a “diretor”. Performando certa soberba típica de um iniciante cheio de inseguranças, pelo visto Macedo não tinha papas na língua nem quando se tratava de criticar o projeto mais estimado por Carmen Santos:

Assim, entrou ele no estúdio da Brasil Vita Filmes, sendo debochado por todo mundo, que via nele um simples rapazinho da roça e muito metido a técnico de cinema. — “O senhor, naturalmente, é um técnico de som, não?... Ou, quem sabe, um artista ou um iluminador?... Nada disso, minha gente!” — Watson Macedo vinha para arranjar um “emprego” como diretor de filmes... E começou logo dando o “contra” numa conversação quilométrica sobre o argumento de “Inconfidência Mineira”. Certa noite, reunidos numa roda nos estúdios da Brasil Vita Filmes, estavam Carmen Santos, Humberto Mauro e outros técnicos, impressionados vivamente com os arranjos cinematográficos da famosa odisséia do mártir Tiradentes. Todo mundo impressionado, menos o rapazinho de Portela, que de cinematográfico em “Inconfidência Mineira” só achou a parte quando os inconfidentes passeiam de um lado para o outro numa sala, temendo a morte do seu herói revolucionário... Só aquilo, aquele “contrazinho”, deu para todos os presentes voltarem suas vistas para Watson Macedo.⁷

Ao invés de atrapalhar sua carreira na indústria cinematográfica da época, a audácia de Watson Macedo aparentemente surtiu efeito — o aspirante a cineasta conseguiu, aos poucos, conquistar seu espaço na Brasil Vita Filmes:

Watson começou no estúdio na função de servente, “a única vaga que existia”. Carmen simpatizou com o rapaz e providenciou um dos camarins como quarto, porque ele não tinha onde morar. Auxiliando Carmen nos ensaios de candidatos a testes, foi ganhando a confiança da produtora. Em

⁶ **Correio Paulistano**. São Paulo, 15 de janeiro de 1953, p. 14.

⁷ **Correio Paulistano**. São Paulo, 15 de janeiro de 1953, p. 14.

pouco tempo, deixou de ser contínuo. Lia quantos livros encontrava. Revelou gosto por cenografia e procurava os segredos que a sala de montagem proporcionava. Conquistou a admiração e a amizade do diretor de fotografia Edgar Brasil. Resultado da sua obstinação: em 1939, quando tiveram início as filmagens de **Inconfidência Mineira**, ele conquistara os seguintes postos: assistente de direção, cenógrafo e montador. Agradou tanto que Carmen Santos passou a lhe prometer um filme para dirigir.⁸

Embora as filmagens de *Inconfidência Mineira* tivessem terminado em 1943, o longa só seria lançado em 1948, por uma série de dificuldades de produção. Antes de deixar a produtora, entretanto, Watson Macedo havia deixado os negativos de imagem e som prontos e montados. Enquanto estava na Brasil Vita Filmes, Macedo também foi cenógrafo do filme *Argila* (Humberto Mauro, 1940) e teve sua primeira experiência na direção, utilizando algumas latas de negativo que haviam sobrado do épico de Carmen Santos para filmar o amadorístico *Barulho na Universidade* (1941), que nunca foi lançado comercialmente. Sem verbas para contratar profissionais, o aprendiz de cineasta contou com ex-colegas de colégio de Friburgo como atores, e ele mesmo se arriscava no papel de reitor da universidade.⁹ Sua empreitada foi impactada pela participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial: “quando Watson pensou em refilmá-la, os seus artistas, homens, embarcavam para defender a bandeira do Brasil em território italiano. Ao voltarem ao nosso país já haviam mudado de feições, e mais velhos como estavam impossibilitava nova filmagem”.¹⁰ Os negativos deste média-metragem se perderam num incêndio ocorrido nos estúdios da Brasil Vita Filmes. No início de 1944, desiludido com as tais promessas de Carmen Santos, Macedo é levado pelo fotógrafo Edgar Brasil para trabalhar como montador na Atlântida¹¹ — na época, localizada na Rua Visconde do Rio Branco, 51, próximo ao Campo de Santana (AUGUSTO, 1989, p. 105). Nesta empresa, Watson de fato realizaria seu sonho de filmar seus próprios longas-metragens, mesmo que de um jeito diferente do que havia imaginado:

Surgiu aí, então, a sua primeira oportunidade para dirigir. E Watson Macedo o fez contra a vontade porque “Não adianta chorar” não era bem o gênero de filme de sua predileção, como da mesma maneira não foi segura essa mulher, seu segundo trabalho [na] diretoria, que, como o primeiro, fez tremendo sucesso entre o público e foi solenemente repudiado por ele mesmo e por

⁸ **Filme Cultura**. Rio de Janeiro, ano IV, n. 21, INC, jul.-ago. 1972, p. 12-13.

⁹ **Filme Cultura**. Rio de Janeiro, ano IV, n. 21, INC, jul.-ago. 1972, p. 13.

¹⁰ **Correio Paulistano**. São Paulo, 15 de janeiro de 1953, p. 14.

¹¹ **Filme Cultura**. Rio de Janeiro, ano IV, n. 21, INC, jul.-ago. 1972, p. 13.

toda a crítica cinematográfica. Mas o certo é que nascia daqueles filmes um grande diretor comercial, sujeito sempre às predileções do público, do produtor e de outros quantos meios mais tornam garantido o sucesso dos filmes musicais-carnavalescos. Mas Watson não se conformava com tal estigma e foi baseado nisto que com “Este mundo é um pandeiro” ele deu por encerrada a sua carreira de diretor. Dois anos ficou paralisado para depois voltar à Atlântida com a promessa de poder dirigir “A sombra da outra”, drama de caráter inteiramente ligado aos interesses de Watson Macedo. Mas a condição de poder fazer esse filme e outros iguais foi novamente desprezada em favor do gênero musical que tanto prestígio lhe havia garantido perante o público. Seguiram-se, então, “Carnaval no fogo”, “Aviso aos navegantes”, “Aí vem o Barão”.¹²

Por ora, as informações biográficas expostas até aqui são suficientes. Para finalizar esta introdução, gostaria de enfatizar, primeiramente, a figura de Macedo não como “autor” homossexual mas como “trabalhador” homossexual — e trabalhando especificamente na indústria cinematográfica brasileira daquele período. Diferente de um Vincente Minnelli que, no esquema de produção abastado e hierarquizado de Hollywood, podia se dar ao luxo de apenas dirigir um filme, Watson trabalhava em contexto muito menos favorável, de exploração laboral e de acúmulo de funções. Um depoimento de Carlos Manga sobre a primeira vez que visitou os estúdios da Atlântida atesta as condições de trabalho de Macedo, completamente diferentes das de um diretor de musicais da MGM:

Pedi ao Cyll [Farney] para me levar à Atlântida. Muito nervoso, lá fui eu, esperando encontrar na porta do estúdio, uma placa que nem aquela que a gente via nos filmes de [David O.] Selznick, e, lá dentro, aquelas ruas imensas, cheias de palcos de filmagem. O primeiro susto que eu tomei foi ao ver a porta de entrada. Era uma porta de garagem. Quando acabava a garagem, havia um galpão que não tinha mais tamanho, mas estava muito mal-tratado. Fomos entrando; o Cyll na frente e eu atrás; um corredor, depois outro, e mais outro — até que acabamos numa espécie de carpintaria, com madeira por todo canto. A um canto, um cara aplainava a porta de um cenário. Cyll aproximou-se dele e, virando-se para mim, disse: “Quero te apresentar ao Watson Macedo”. Na minha cabeça, o Watson Macedo ficava instalado numa sala atapetada de vermelho, cercado por oito secretárias e sentado numa mesa tão comprida quanto aquela de *Cidadão Kane*. Encontrá-lo numa carpintaria, executando um serviço tão trivial, foi a primeira decepção que o cinema me trouxe. (MANGA apud AUGUSTO, 119-120)

Na Atlântida, Watson Macedo assina como diretor, argumentista, roteirista, cenógrafo e montador dos filmes *Não Adianta Chorar* (1945), *Segura Esta Mulher* (1946), *Este Mundo é*

¹² **Correio Paulistano**. São Paulo, 15 de janeiro de 1953, p. 14.

um Pandeiro (1947), *E o Mundo se Diverte* (1949), *Carnaval no Fogo* (1950), *A Sombra da Outra* (1950), *Aviso aos Navegantes* (1951) e *Ai Vem o Barão* (1951). No intervalo entre essas produções, não deixou de desempenhar funções em outras fitas dirigidas por outros cineastas da produtora. Nos longas de José Carlos Burle, foi cenógrafo e montador de *Romance de um Mordedor* (1944); montador de *É Com Este que Eu Vou* (1948); e assistente de direção e montador de *Luz dos Meus Olhos* (1947), *Falta Alguém no Manicômio* (1948), *Também somos irmãos* (1949) e *Maior que o Ódio* (1951). Nos dirigidos por Moacyr Fenelon, foi montador de *Gente Honesta* (1944), *Vidas Solitárias* (1945), *Sob a Luz do Meu Bairro* (1946), *Fantasma por acaso* (1946) e *Asas do Brasil* (1947) — deste último, também foi fotógrafo de cena.

Depois de sua saída da Atlântida, o cineasta funda a Watson Macedo Produções Cinematográficas, e acumula as mesmas cinco funções — direção, argumento, roteiro, cenografia e montagem — em todos os seus filmes subsequentes: *É Fogo na Roupa!* (1953), *O Petróleo é Nosso* (1954), *Carnaval em Marte* (1955), *Sinfonia Carioca* (1955), *Rio Fantasia* (1957), *A Baronesa Transviada* (1957), *A Grande Vedete* (1958), *Alegria de Viver* (1958), *Agüenta o Rojão* (1958), *Maria 38* (1959), *Virou Bagunça* (1960), *Samba em Brasília* (1961), *Um Morto ao Telefone* (1962) e *Rio, Verão e Amor* (1966). Além disso, foi produtor, cenógrafo, montador e dirigiu os números musicais de *Depois Eu Conto* (José Carlos Burle, 1956), e montador de *Três Colegas de Batina* (Darcy Evangelista, 1961). Em suma, revisitar a obra de Watson Macedo significa compreendê-la enquanto fruto dos esforços de um sujeito homossexual no armário, que acumulava múltiplas funções laborais, no contexto de uma experiência industrial de cinema específica, característica de uma cidade (Rio de Janeiro) e de um país (Brasil) específicos, e num período histórico específico (entre os anos 1930 e 1960) — nesta tese, tratarei apenas de filmes dos anos 1940 e 1950.

Em segundo lugar, gostaria de questionar a suposta ojeriza de Watson Macedo à comédia e aos musicais carnavalescos, uma noção construída pelo próprio cineasta em suas entrevistas, e geralmente retomada de maneira axiomática em textos biográficos. Para citar apenas dois exemplos: em 1953, a manchete de uma mini biografia do cineasta afirmava — “Watson Macedo ainda não dirigiu o filme que sempre sonhou”; “Apesar de preferir o gênero dramático, apenas dirigiu musicais carnavalescos”; trinta anos depois, na edição especial da revista *Filme Cultura* dedicada às chanchadas, o perfil de Macedo escrito por Sérgio Augusto

apresentava o seguinte título: “Watson Macedo: O rei da chanchada detestava fazer rir” (AUGUSTO, 1983). Nesse sentido, tendo a concordar com Carlos Manga, que certa vez desmentiu seu mestre, insistindo que Macedo, na verdade, “venerava o gênero”, e que apenas fazia afirmações do tipo “motivado por um sentimento de vergonha” (AUGUSTO, 1989, p. 110), derivado de uma sisuda hierarquização entre gêneros cinematográficos recorrente na época (drama como superior, comédia como inferior). Com a ajuda da bibliografia especializada acerca das comédias musicais no cinema, quero revisitar justamente esses filmes mais negligenciados de sua cinematografia (até por ele mesmo), não só pela minha predileção pessoal pelo gênero, mas porque neles se pode encontrar indícios de sua homossexualidade.

Watson Macedo ainda não dirigiu o filme com que sempre sonhou
 Apesar de preferir o genero dramatico, apenas dirigiu musicais carnavalescos — Do que já fez, gostou mais de sua sobrinha Eliana, na cena da morte em “A Sombra da Outra”, e o sonho de Anselmo Duarte no mesmo filme — Como melhor filme em conjunto, destaca “Carnaval no Fogo” — Seu proximo filme será um carnavalesco, “Fogo na Roupa”

Fonte: Correio Paulistano. São Paulo, 15 de janeiro de 1953, p. 14.

Até onde pude apurar, Macedo não deixou qualquer registro documental no qual tratasse abertamente sobre sua homossexualidade, muito menos qual termo utilizava para se autodenominar. Na ausência desse tipo de vestígio em primeira pessoa, aplicarei a palavra “homossexual” para referir-me à sua sexualidade de maneira geral, e, me ancorando nos relatos de terceiros, recorrerei ao termo “discreto” utilizado por Augusto — que me permite teorizar acerca da “discrição” do cineasta e a “indiscrição” das personagens de alguns de seus filmes, a partir, evidentemente, da “epistemologia do armário” de Eve Kosofsky Sedgwick (1990). A palavra “homossexual” também não aparece nas obras abordadas, apenas eufemismos para homossexual masculino (“jiló”, “fresco”) e homossexual feminina (“paraíba”), em diferentes contextos. Nas análises, buscarei me ater a esses termos, num certo mapeamento dos insultos como ferramenta arqueológica, muito inspirado por Didier Eribon ([1999] 2004) — além de empregar outros termos que caíram em relativo desuso (“invertido/a”, “fanchona”) e que, por isso mesmo, ajudam a pensar as formas de lidar com as dissidências sexuais e de gênero enquanto construções localizadas social, cultural e

historicamente.

A teorização anglo-americana acerca da “sensibilidade” atrelada aos homossexuais denominada *camp*, cunhada no famoso artigo de Susan Sontag ([1964] 1996), é fundamental para a argumentação desta tese. Tal palavra, considerada de difícil tradução para o português, geralmente não aparece traduzida nos textos que revisitam o conceito, embora algumas possibilidades já tenham sido esboçadas — para Edward MacRae, por exemplo, *camp* seria equivalente, grosso modo, a “fechação” ou “bichice” (MACRAE, [1982] 2018, p. 47); James Green prefere falar em “*camp* brasileiro” (GREEN, 2000, p. 43); Denilson Lopes chega a propor “afetação” como termo análogo, mas de todo modo mantém a expressão em inglês em suas discussões sobre os componentes da categoria “artifício” (LOPES, 2002, p. 67) e dos “afetos queer” em contextos brasileiros e latino-americanos (LOPES, 2016). Neste trabalho, continuo desejando, tal qual Lopes, “colocar o *camp* num horizonte transnacional a que ele de fato pertence” (LOPES, 2002, p. 66). Para tal, gostaria de experimentar o termo “frescura” como análogo a *camp*, por uma série de motivos:

- o termo “fresco” é, de fato, referenciado em um dos filmes de Macedo, justamente como indício de homossexualidade de uma das personagens, sendo coerente, portanto, com o corpus filmico analisado; o termo “fresco” também compartilha com a palavra “afetação” a vantagem de sinalizar “emasculação” sem necessariamente implicar “feminização” — nesse sentido, difere de “afeminação”;
- o termo “fresco”, muito mais utilizado na virada do século XIX para o XX para denominar um tipo específico de homossexual, não é utilizado atualmente como termo identitário, diferente de outras palavras (“bicha”, “gay”, “viado”); apesar de continuar sendo empregado como adjetivo no senso comum, sofreu um certo processo de des-substantivação, o que faz dele um termo “defasado” historicamente e portanto, mais interessante para esta pesquisa do que os demais e seus derivados (“bichice”, “gayzice”, “viadice”).
- o termo “frescura”, um tanto abstrato, consegue remeter a certa “sensibilidade” ou modo de encarar e estar no mundo, bem mais que outra tradução possível para *camp*, “desmunhecação” (MEYER, 1994b), deveras concreta e ligada a uma fisicalidade específica, um gesto, uma “pose”; em outras palavras, a “desmunhecação” estaria

contida na “frescura” e derivaria dela, e não o contrário;

- além disso, confesso que “frescura” tem uma sonoridade que me agrada e embeleza a capa da tese como nenhuma outra, ou seja, há uma dimensão estética em sua escolha, um tanto supérflua mas nem por isso menos afetiva — é uma palavra que foi usada como insulto para mim durante a infância, e é ela que me conecta aos frescos do passado.

Todos esses pontos serão retomados no decorrer da tese. Ao longo dos capítulos, conceituarei a “frescura” a partir das reflexões de uma série de autores e autoras que se debruçaram sobre *camp*, revisitando os excertos de suas contribuições que considero mais pertinentes e que manifestam esse “horizonte transnacional” da discussão, a fim de elaborar deliberadamente um pastiche de suas abordagens.

No primeiro capítulo, “A Discrição de Watson Macedo”, dedicado aos musicais carnavalescos dirigidos pelo cineasta ainda na Atlântida, após um rápido comentário sobre *Carnaval no Fogo* (1950), gostaria de reconsiderar dois filmes, um em relação ao outro, o pouco discutido *E o Mundo se Diverte* (1949) em contraste com *Aviso aos Navegantes* (1951), fornecendo uma leitura “fresca” dos “jilós” interpretados por Oscarito ao visitar o conceito de “afeminado profissional”. Os capítulos seguintes serão dedicados a filmes realizados por Macedo após a sua saída da Atlântida, com a fundação de sua própria produtora, a Watson Macedo Produções Cinematográficas.

No segundo capítulo, “A Indiscrição de Watson Macedo”, a análise é centrada em seu primeiro filme como cineasta e produtor independente, *É Fogo na Roupa!* (1953), onde percebe-se uma profusão de personagens homossexuais: o cabeleireiro “invertido” Quincas, o “fresco” Juvenal e a “paraíba” ou “fanchona” Madame Pau Pereira. Além da contextualização do filme enquanto expressão das principais ansiedades ao redor das questões de gênero e sexualidade no período pré-movimento homossexual brasileiro, abordo-o enquanto “espetáculo da indiscrição” do “discreto” Macedo, ancorado na conceituação sedgwickiana do “espetáculo do armário” em Proust. É neste capítulo também que se concentra parte substancial da conceituação da “frescura”, numa revalorização das representações “indiscretas” das dissidências sexuais, taxadas historicamente como “negativas”.

No terceiro capítulo, “A (A)política de Watson Macedo”, explorarei as dimensões políticas de *O Petróleo é Nosso* (1954), tendo como pano de fundo a questão da nacionalização do petróleo, com todas as suas contradições, além de verificar novamente a presença de personagens sexualmente ambíguos — especificamente, mais um “jiló” - e o deboche ostensivo da compulsoriedade do casamento heterossexual como marca da frescura de Macedo.

No quarto capítulo, “O Retrato de W. M”, esboçarei uma leitura de *A Grande Vedete* (1958), estrelado por Dercy Gonçalves, enquanto um “pastiche” de *Crepúsculo dos Deuses* (Billy Wilder, 1950), ecoando por todos os lados a peça *Salomé* de Oscar Wilde. Concentro meus esforços numa fragmentária revisão bibliográfica dos estudos wildeanos e do “pastiche”, com o intuito de teorizar sobre a frescura de Watson Macedo e pintar seu retrato imaginário. Perseguindo os vestígios dos sete véus de Salomé, também surgem comentários sobre *Rio Fantasia* (1957) e um dos números musicais dirigidos por Macedo em *Depois Eu Conto* (José Carlos Burle, 1956), além da contextualização, a partir dos materiais correlatos, da acusação de plágio referente a *Carnaval em Marte* (1955).

Finalmente, na conclusão, “Espectros de Watson Macedo”, procuro evidenciar a pertinência das principais discussões desta tese para uma leitura fresca da nostalgia das chanchadas em *For All — O Trampolim da Vitória* (Buza Ferraz e Luiz Carlos Lacerda, 1997).

Os demais filmes dirigidos por Macedo, cujas cópias não sobreviveram ou às quais não tive acesso — *Não Adianta Chorar* (1945), *Segura Esta Mulher* (1946), *Este Mundo é um Pandeiro* (1947), *A Sombra da Outra* (1950), *Sinfonia Carioca* (1955), *Agüenta o Rojão* (1958) — ou que demandariam abordagens que fogem aos escopo desta pesquisa — *A Baronesa Transviada* (1957), *Maria 38* (1959), *Samba em Brasília* (1961), *Um Morto ao Telefone* (1962) — não serão analisados nesta pesquisa.

CAPÍTULO 1: A DISCRIÇÃO DE WATSON MACEDO

Para além da paródia de Romeu e Julieta

Em sua pioneira catalogação das personagens homossexuais no cinema brasileiro, Antônio Moreno aponta a recorrência de “situações de transformismo” — em suas palavras, aquilo “que o meio *gay* chama de ‘se montar’, consistindo no uso de peças femininas e na colocação de enchimento nos peitos e nos quadris” — nos filmes da Atlântida Cinematográfica. Neste quesito, uma das sequências mais marcantes de *Carnaval no Fogo* (1949), dirigido por Watson Macedo, é descrita como “uma cena cômica esteticamente *gay*”: no palco da boate do Copacabana Palace, Grande Otelo interpreta Julieta, usando vestido e peruca com longas tranças, enquanto Oscarito é seu Romeu com peruca loura, numa hilária paródia da cena do balcão da peça de William Shakespeare (MORENO, 2002, p. 26; 68, *itálicos do autor*). Moreno também cita os momentos em que Oscarito aparece montado tal qual Helena de Tróia em *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle e Carlos Manga, 1953), ou imitando a atriz Eva Todor como se fosse seu duplo num espelho, numa memorável cena de *Os Dois Ladrões* (Carlos Manga, 1960) como alusivos à homossexualidade ou, pelo menos, às práticas de montagem (MORENO, 2002, p. 69). Ao mesmo tempo, o autor insiste que tal transformismo, aos olhos do público, era apreendido como meramente carnavalesco, de caráter inofensivo:

Nessas chanchadas, o gestual do ator Oscarito, em quase todos os filmes, sempre foi afetado, [...] e o público adorava, não vendo ali a interpretação de um personagem *gay*, mas simplesmente engraçado, diferente. O tema era tão tabu que nem mesmo se permitia ao público imaginar tal tipo de comportamento. Portanto, era somente engraçado: o público ria bastante quando assistia [à paródia da cena do balcão de Romeu e Julieta]. Mas o público ria porque talvez visse ali uma burla, uma carnavalização. Mais ainda por serem as chanchadas os filmes lançadores das músicas para o próximo carnaval. E carnaval era o tom mais usual deste gênero de filme. Homossexualismo? [sic] Não, aquilo tudo não era nada sério. Ou, com certeza, não era assunto permitido para ser cogitado. Era como se o homossexualismo [sic] não existisse. Embora houvesse, a sociedade fingia não perceber. E o cinema seguia a regra. Às vezes sugeria uma troca de olhar entre homens, ou através de frases dúbias nos diálogos, um certo tipo inexplicável de amizade inseparável. (MORENO, 2002, p. 26, *itálicos do autor*)



Grande Otelo e Oscarito parodiando Romeu e Julieta em *Carnaval no Fogo* (Watson Macedo, 1949).

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais — Cinemateca Brasileira.

Se, por um lado, tais situações de transformismo configuram de fato o aspecto mais visível da caracterização da possível homossexualidade das personagens nesses filmes, por outro, o que mais me interessa é essa dimensão incerta, praticamente invisível, apontada por Moreno e que perpassa boa parte das masculinidades não-hegemônicas representadas nas chanchadas — masculinidades que desviam, mesmo que pouco, da heteronormatividade, mas não o suficiente para serem categorizadas facilmente pelos espectadores como representações homossexuais. Nesse sentido, muitas das figuras interpretadas por Oscarito poderiam ser consideradas homossexuais “discretos”, para usar um termo comum ao jargão brasileiro (e latino-americano de um modo geral) — não à toa, em consonância com o contexto histórico em questão, é esta alcunha (“discreto”) a escolhida por Sérgio Augusto para rotular Macedo,

como visto na introdução. Mario Pecheny descreve da seguinte maneira as pessoas consideradas “discretas”, em contraponto às “indiscretas”:

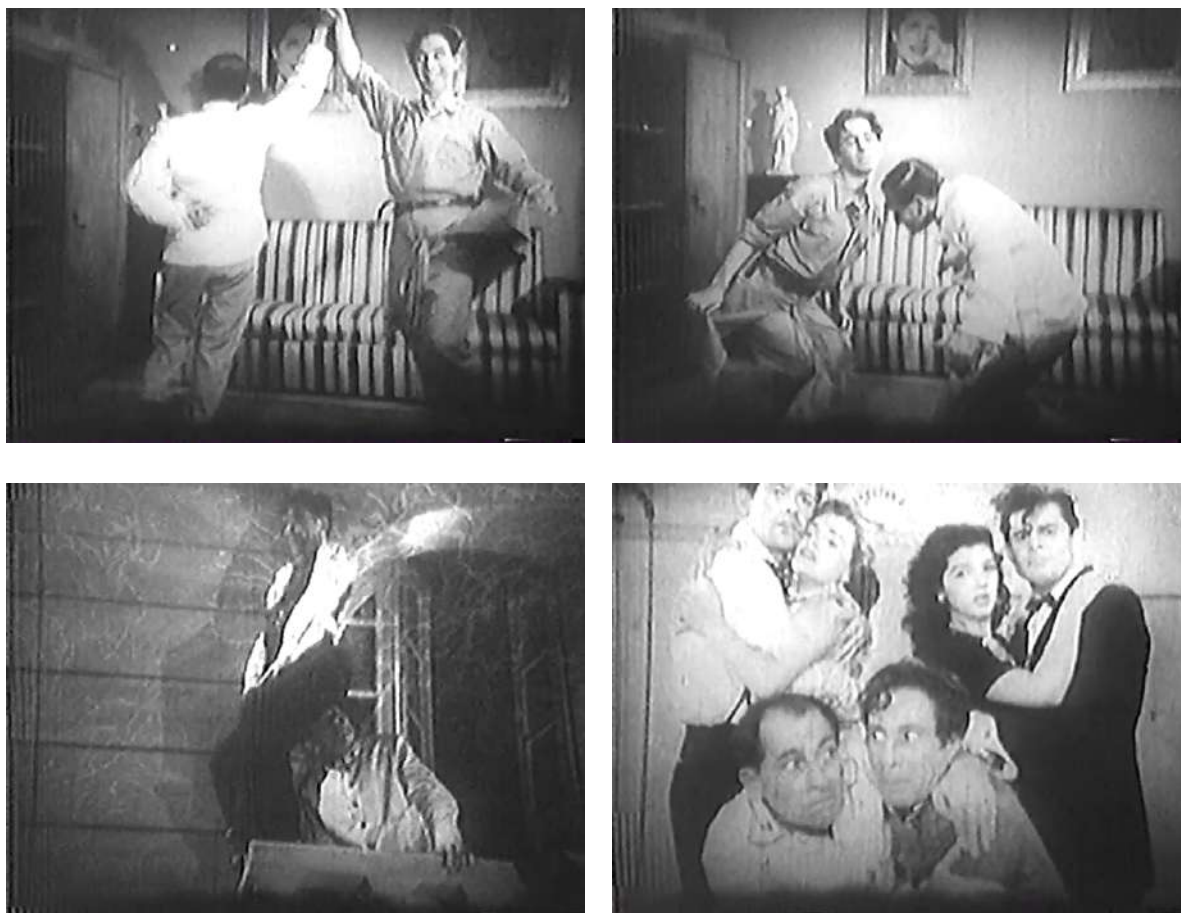
As pessoas que falam ou agem com tato ou moderação, que têm o cuidado de não incomodar os outros, são consideradas discretas, enquanto as pessoas sem tato que se intrometem com o que está oculto ou mantido em segredo são indiscretas. O rótulo se aplica às ações das pessoas. As pessoas que sabem guardar segredo são discretas; aqueles que o revelam são indiscretos. Além disso, algo que não se destaca é considerado discreto. Por fim, os espaços que privilegiam a privacidade e o mistério são discretos: “um canto discreto”. As partes descontínuas de uma totalidade são discretas. Na matemática e na linguística, os elementos discretos são fisicamente distintos, desagregados, delimitados ou separados (nas ciências sociais, diríamos “alienados”?). (PECHENY, 2010, p. 119)

Em sociedades como as latino-americanas, marcadas pela estigmatização, discriminação e exclusão social de pessoas não-heterossexuais, Pecheny explica que a homossexualidade se constitui como “um segredo que molda a identidade e as relações pessoais dos indivíduos homossexuais” (PECHENY, 2010, p. 103), impactando os diversos âmbitos de suas vidas — a saber, o subjetivo (aquele de um indivíduo em confronto consigo mesmo), o íntimo-privado (aquele formado pelos entes queridos do indivíduo) e o político-público (aquele em relação aos demais indivíduos, homossexuais ou não-homossexuais) (PECHENY, 2010, p. 107). Uma vez que a homossexualidade não é uma característica evidente, podendo ser escondida, aos homossexuais é requisitada a discrição (ou seja, a invisibilidade social), sob a pena de possíveis retaliações caso a homossexualidade, de alguma maneira, se torne visível (PECHENY, 2010, p. 105).

Dessas dinâmicas sociais opressivas surge um verdadeiro “sistema de interações hipócritas”, no qual “os laços sociais são estruturados de forma diferente dentro de cada mundo — o mundo daqueles que não sabem, o mundo daqueles que sabem e o mundo dos demais pares homossexuais — com base no conhecimento, ou na falta de conhecimento, sobre o segredo” (PECHENY, 2010, p. 107). Pecheny também salienta que, historicamente, homossexuais e heterossexuais cooperaram para instalá-lo (PECHENY, 2010, p. 106): “Manter os limites do segredo, que são difusos, instáveis e dinâmicos, exige um esforço de ambos os lados. A invisibilidade da homossexualidade não é um estado de equilíbrio ou inatividade, mas envolve esforços ativos.” (PECHENY, 2010, p. 111)

No contexto latino-americano, a “discrição” seria um termo equivalente ao “armário” no contexto anglo-saxão, tal qual teorizado por Eve Kosofsky Sedgwick, autora com quem Pecheny concorda quando enfatiza que a questão do segredo “não deriva de nenhuma essência homossexual universal, mas designa uma experiência comum”, que está atrelada, antes de mais nada, a “uma contingência histórica: por terem nascido em sociedades hostis à homossexualidade, ou ‘homofóbicas’, [os homossexuais] são forçados a manter suas atividades sexuais e vidas amorosas no armário em maior ou menor grau. Esta não é uma dicotomia oculto/visível, mas um movimento constante e dinâmico ao longo de um *continuum*.” (PECHENY, 2010, p. 105)

Na precária cópia de *Carnaval no Fogo* que ainda sobrevive, a cena que mais me chama mais atenção, bem mais do que as juras de amor de Oscarito/Romeu para Grande Otelo montado de Julieta, é aquela em que Serafim (Oscarito) desempenha o papel “feminino” (simulando uma saia) em uma dança a dois com a personagem de Modesto de Souza, num momento de despojamento e intimidade num dos quartos do hotel, tendo como única testemunha ocular Grande Otelo. Neste filme, Modesto de Souza é quem participa de mais momentos em dupla com Oscarito, incluindo uma tentativa de pular de uma sacada para outra na perseguição dos bandidos, em que Oscarito apoia as nádegas sobre a cabeça de Modesto, entre outras fisicalidades que poderiam ser lidas como emasculadas. Talvez seja por isso que, no último plano, no final feliz depois que os bandidos foram detidos, o casal de mocinhos Ricardo (Anselmo Duarte) e Marina (Eliana Macedo) e seus coadjuvantes Adelaide Chiozzo e Rocir Silveira terminam abraçados em segundo plano, enquanto em primeiro plano, centralizados no quadro, Oscarito e Modesto de Souza terminam o filme “juntos”, mesmo que para efeito meramente cômico.



Reprodução: *Carnaval no Fogo* (Watson Macedo, 1949).

Seriam tais aspectos dessa “amizade inseparável” suficientes para incluir Serafim inegavelmente no panteão das personagens homossexuais nas chanchadas? Minha resposta é afirmativa. No restante deste capítulo, gostaria de discutir outros dois filmes que foram pouco analisados nos estudos não-heteronormativos do cinema brasileiro, dirigidos por Watson Macedo antes de seu desligamento da Atlântida, cujas cópias ainda existem — para tal, vale recordar que, na época, o termo “jiló” era utilizado como um eufemismo para homossexual. Por meio do resgate da noção de ator cômico como “afeminado profissional”, analisarei as personagens interpretadas por Oscarito nesses longas-metragens como produtos do imperativo da “discrição”: Pacheco, o “proto-jiló” de *E o Mundo se Diverte* (1949) que, por sua vez, deve ser compreendido como precursor tanto de Serafim quanto de Frederico, o “jiló” de *Aviso aos Navegantes* (1951).

O comediante como “afeminado profissional”

Em *Este Mundo é um Pandeiro*, Sérgio Augusto se mostra bastante preocupado em refutar as suspeitas sobre a sexualidade de Oscarito que circulavam na imprensa dos anos 1940 e 1950. O comediante repetidamente aparecia em cenas de travestimento, tanto em seus espetáculos de teatro de revista quanto nos filmes, e muitas piadas dependiam de certa corporeidade emasculada para funcionar. Tal recorrência estereotípica levava jornalistas a colocarem em dúvida a heterossexualidade do ator: em sua crítica do mesmo filme, Moniz Vianna declara, no *Correio da Manhã*, em 9 de fevereiro de 1951: “Quanto a Oscarito, não dispensa o travesti [sic], mas não vamos discutir aqui suas tendências”. Augusto demonstra incômodo com insinuações como essa que, em suas palavras, “maldosamente” procuravam “estabelecer um vínculo entre a troca simbólica de sexo na tela e a virilidade de seus praticantes”. E se apressa em defender Oscarito das calúnias de que foi “vítima”: no caso de *Aviso aos Navegantes*, Oscarito só poderia ser acusado de “regressão infantil”, visto que “apenas se travestia de bebê” (AUGUSTO, 1989, p. 184).

Com o afinco de quem julga estar salvando seu ídolo de uma desonra póstuma, Augusto insiste que o travestimento em cena não denota homossexualidade, é apenas a “maneira mais carnavalesca de uma pessoa ser outra”, um “artifício cômico de fecunda serventia” que remonta ao teatro grego, se fez presente no teatro shakespeariano (em que atores masculinos interpretavam personagens femininas) e que sobrevivera nas comédias de Martins Pena no século XIX, influenciando posteriormente as chanchadas (AUGUSTO, 1989, p. 182-184). Supostamente recorrendo ao autor homossexual Parker Tyler, Augusto argumenta que “todas as folias do travestimento” [sic], tanto no carnaval quanto nas chanchadas, não passariam de “brincadeiras de heterossexuais” (AUGUSTO, 1989, p. 184). Em suma, na linha do tempo proposta por Augusto, as práticas de travestimento estão vinculadas a uma cultura artística brasileira que seria implícita e compulsoriamente heterossexual desde seus hipotéticos primórdios europeus até a contemporaneidade. Tal subcapítulo é um exemplo bastante ilustrativo do que Alexander Doty chama de “tentativas desesperadas”, por parte da historiografia heteronormativa do cinema, de “negar o aspecto queer que é tão claramente parte da cultura de massa” (DOTY, 1993, p. XII).

Mas o que pretendo sugerir com isso? Que Oscarito era homossexual? Eu não poderia me importar menos com o que Oscarito fazia ou não fazia “entre quatro paredes”, se ele era ou não um homossexual “no armário” ou qualquer outra identidade não-heterossexual. Aqui, me refiro à heterossexualidade enquanto um termo que, tal qual a homossexualidade, significa “modos historicamente específicos de dominar, pensar sobre, avaliar e organizar socialmente os sexos e os prazeres” (KATZ, 1996, p. 23-24). Parafrazeando Jonathan Ned Katz, não estou preocupado com os atos sexuais em si, nem com as supostas diferenças entre os “sexos”, nem com o erotismo entre “homens” e “mulheres”, mas na heterossexualidade enquanto norma inventada na virada do século XIX para o XX no intuito de “nomear publicamente, normalizar cientificamente e justificar eticamente a prática da classe média do prazer de sexo diferente” (KATZ, 1996, p. 61). Seria o caso de contestar a suposta “heterossexualidade primordial” de indivíduos e, por conseguinte, de trabalhadores envolvidos no cinema brasileiro e dos personagens que eles escolheram encenar na tela, mas também de questionar se a recepção geralmente negativa desses filmes à época — e sua historicização posterior — esteve perpassada por um prisma ou modo de pensar informado pela norma heterossexual. Tanto a crítica de Moniz Vianna quanto o livro de Augusto — sem falar da maior parte das pesquisas sobre as chanchadas empreendidas por acadêmicos heterossexuais e homossexuais desde então — se revelam insuficientes porque ignoram, deliberadamente, outros prazeres (sexuais e espetatoriais) que perpassam tais filmes.

A abordagem de Sérgio Augusto, além de “desesperadamente heterossexual”, se mostra incorreta em pelo menos dois pontos-chave. Em primeiro lugar, não é verdade que Oscarito não aparece travestido em *Aviso aos Navegantes*: ele canta e dança “Na Candelária” na boate do navio, disfarçado como a vilã interpretada por Cuquita Carballo. Em depoimento a Flávio Marinho, um dos biógrafos de Oscarito, Adelaide Chiozzo confidencia o empenho do ator ao preparar a imitação da rumbeira cubana: “Ele acompanhou todos os ensaios de Cuquita para depois imitá-la. E ele fez igual. Ele chegou a ficar parecido com ela. Ele requebrava igual a ela. Ele estudou muito, até mesmo no copião. Até para fazer a roupa. Era tudo igual. E ele tinha que rebolar mesmo” (MARINHO, 2007, p. 236). Nas entrelinhas do relato de Chiozzo, subentende-se que Oscarito tenha tido acesso, ainda na mesa de montagem, às cenas de Carballo no filme, entre elas possivelmente seu número musical (“*A romper el coco*”, canção

de Otílio Portal), a fim de copiar detalhadamente seus movimentos. Se Oscarito de fato empreendeu tamanho esforço para aperfeiçoar sua paródia, talvez o fato de que ele transpareça sentir prazer com o resultado final de sua própria performance feminina em cena — e não o contrário — seja a fonte do incômodo gerado na crítica. Aparentemente, para certos críticos, o cômico, independente do personagem, teria que “fingir” certo desconforto durante a subversão de papéis de gênero, de forma a reafirmar sua heterossexualidade extradiegética. Ao falhar nesse quesito, seja por próprio perfeccionismo, seja por estar seguindo as instruções de direção de Watson Macedo, Oscarito teve sua masculinidade questionada publicamente.



Frederico (Oscarito) no número musical “*A romper el coco*”.
Reprodução: *Aviso aos Navegantes* (Watson Macedo, 1951).

Em segundo lugar, Augusto utiliza um trecho descontextualizado do livro de Parker Tyler para argumentar justamente o contrário do que o autor defendia. Apesar de considerado datado, Tyler dedica um dos capítulos de seu estudo ao homoerotismo sublimado através dos personagens cômicos e, na verdade, denomina os comediantes como “afeminados profissionais” [*professional sissies*], não para acusá-los todos de serem homossexuais “no armário”, mas para evidenciar que suas *personas* não haviam sido inventadas do nada, alheias ao mundo em que vivemos: seus repertórios gestuais afetados haviam sido desenvolvidos, via de regra, a partir da observação e imitação de homossexuais “de verdade” (TYLER, 1972, p. 327). Tyler se posiciona contra o argumento de que esses personagens cômicos, não apresentam qualquer “conotação sexual inevitável”, principalmente em cenas de travestimento:

A principal característica da performance *drag* é que ela é quintessencialmente sexual; caso contrário, ela não tem significado. Dizer que ela não significa nada, então, é descartar o próprio sexo. Temperamentalmente me oponho a isso, e este livro se opõe especificamente a isso. (TYLER, 1972, p. 345-346)

Contraopondo-se à suposição recorrente no senso comum de que “uma pessoa qualquer que use as vestes de palhaço, a menos que dê provas materiais *do contrário*, não tem sexualidade”, Tyler é incisivo: tal ideia não passa de uma “superstição popular”, de uma “espécie de alienação tática” heterossexual que “parece arbitrária e irracional” (TYLER, 1972, p. 346), particularmente no caso de comediantes afeminados. Tyler cita o exemplo do Leão Covarde de *O Mágico de Oz* como paradigmático nesse aspecto: ninguém é obrigado a incluir trejeitos afeminados ao interpretá-lo, mas o fato de que geralmente o fazem (até mesmo Bert Lahr no filme de 1939, a despeito de alegar que o comportamento do personagem era puramente “um problema de histrionismo cômico”) evidencia para Tyler que “o conteúdo sexual faz parte de um papel como qualquer outro conteúdo, humano, social, racial, individual” (TYLER, 1972, p. 346). Em sua concepção, toda e qualquer forma de representação estaria inerentemente perpassada por questões de gênero e sexualidade — não apenas essa afeminação profissional, mas também as performances de masculinidade ou de feminilidade heteronormativas.

Sérgio Augusto não foi o primeiro — nem será o último — a menosprezar, ou mesmo tentar indiretamente impedir ou apagar, leituras não-heterocentradas de personagens cômicos no cinema. Em seu estudo monográfico sobre os filmes de Stan Laurel e Oliver [Ollie] Hardy,¹³ Charles Barr assume uma postura defensiva em relação a possíveis leituras homossexuais acerca da dupla cômica. A propósito do curta-metragem *O Primeiro Engano* (*Their First Mistake*, George Marshall, 1932), Barr declara o seguinte:

Não é incomum que o relacionamento de Laurel e Hardy, tal qual o de Batman e Robin, seja tomado como de homossexualidade velada, e o roteiro de *O Primeiro Engano* é certamente mais sugestivo do que seria possível com motivação ‘inocente’ hoje em dia, especialmente quando dois homens estão dividindo uma cama. [...] Há algo de bastante absurdo em discutir isso seriamente, mas *O Primeiro Engano* certamente fornece, aos que conseguem interpretar, uma refutação explícita [à insinuação de homossexualidade velada], embora uma que apenas confirme a evidência presente em todos os

¹³ No Brasil, a dupla formada por Hardy e Laurel é mais conhecida como O Gordo e o Magro (respectivamente).

outros filmes. O mundo de Laurel e Hardy é pré-sexual, um mundo infantilizado. Por sua vez, pode-se argumentar que não existe realmente um estado do tipo pré-sexual, que a própria homossexualidade consiste em uma fixação em um certo nível de imaturidade, mas isso não é estabelecer muito, pois há tanto de infantil em Laurel e Hardy que sua ‘inversão’ sexual é consistente com sua idade psíquica, portanto natural. Como seus processos mentais, particularmente os de Stan, são os de crianças de colo, dá-se como certo que lhes é permitido compartilhar uma cama, como no berçário. (BARR, 1967, p. 56-58)

Quando Tyler descreve Hardy como “evidentemente um bebê adulto” e Laurel como um “fracote em sua forma de criança viada chorosa e indefesa” (TYLER, 1972, p. 335),¹⁴ ele não está corroborando o argumento de Barr, mas antes enfatizando a inexistência da suposta inocência infantil e dessexualizada desses *professional sissies*, uma vez que o próprio termo *sissy* [cuja tradução mais ao pé-da-letra seria *mulherzinha* ou *menininha*] está atrelado, via de regra, tanto a qualidades consideradas infantis quanto às transgressões de gênero experimentadas desde a infância.¹⁵ Augusto cita o livro de Tyler, mas na verdade está alinhado à argumentação dessexualizante de Barr — aquela questionada pelo próprio Tyler.

Vito Russo é ainda mais incisivo em sua crítica a Barr, ao propor que, apesar da demonstração de afeto entre homens “não existir no cinema americano, exceto como comédia pastelão”, seria ingenuidade revisitar a amizade carinhosa entre as personagens de Laurel e Hardy nos filmes supondo “que eles não estavam cientes e não usaram conscientemente esse aspecto de seu relacionamento nas telas para enriquecerem sua comédia” (RUSSO, 1989, p. 72). Para ele, em comparação a outras duplas cômicas, que expressavam certa animosidade entre si — como Bud Abbott e Lou Costello, ou Dean Martin e Jerry Lewis —, a relação entre Laurel e Hardy era marcadamente diferente, por manifestar “uma dimensão amorosa doce e muito real. Os dois muitas vezes acabavam na cama juntos, e suas esposas quase sempre eram retratadas como obstáculos à sua amizade.” (RUSSO, 1989, p. 72) Russo cita *O Primeiro Engano* — justamente o mesmo exemplo que Barr tentara refutar — como emblemático de tais aspectos, por apresentar “inconfundíveis conotações gays”: a dupla adotava um bebê

¹⁴ Tyler usa o termo “*sissy boy*”, mas tomei a liberdade de traduzir dessa maneira, como “criança viada”.

¹⁵ *Sissy* é uma contração de *sister* [irmã], desde meados do século XIX utilizada como sinônimo de *menina*, que passa a ser usada como substantivo para designar *meninos ou homens afeminados*, e também como adjetivo para coisas consideradas não “de mulher”, mas especificamente “de menina”. Talvez o equivalente mais correto na língua portuguesa seja o termo *mulherzinha*, que tantos de nós ouvimos desde a tenra infância, em suas variantes substantiva (“Deixa de ser *mulherzinha!*”) e adjetiva (“Isso é coisa de *mulherzinha!*”). Ver: “Sissy”. Collins Dictionary. <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/sissy>. Acessado em: 05 de fevereiro de 2021.

justamente para evitar a convivência com a esposa possessiva de Ollie, e poderem passar mais tempo juntos; no fim das contas, ela se divorcia de marido, alegando que Stan era “a outra mulher”; eles terminam juntos, de pijama, dividindo a mesma cama e cuidando do neném, como se fossem um casal homossexual. Discordando da noção de mundo “pré-sexual” defendida por Barr, Russo prossegue:

Tudo isso é encantador, às vezes muito engraçado e certamente sem grandes consequências. No entanto, quando alguém sugere que pode haver indícios de comportamento homossexual na maneira como Laurel e Hardy se relacionavam, é como se estivéssemos atacando a própria América. [...] No entanto, está cada vez mais evidente que não existe uma idade “pré-sexual”. Observe, também, que é a “naturalidade” do comportamento de Laurel e Hardy que Barr e outros críticos escolhem defender, não a sexualidade. A homossexualidade está inconfundivelmente ali; para as pessoas, apenas resta dizerem que, neste caso, tal comportamento seria natural, para afastarem acusações de falta de naturalidade em figuras queridas do cinema. E, portanto, é de fato um ataque à própria América sugerir que a homossexualidade esteja presente nas esquetes de Laurel e Hardy. Ao apontar tais coisas, ataca-se a ilusão americana — a ilusão de que existe de fato um homem de verdade e que se tornar um é tão fácil quanto mudar o nome de Marion Morrison para John Wayne. O fato é que a comédia foi capaz de comentar sobre papéis sexuais mais prontamente do que o drama só porque as pessoas podiam descartá-la como uma farsa impossível. (RUSSO, 1989, p. 74)

Retomando a posição de Russo, Mark Simpson também se opõe a Barr, insistindo que a situação da cama compartilhada é a imagem mais ambígua sexualmente nesses filmes, mesmo que mantida sob a ideia de uma abstrata “inocência”: quando Laurel e Hardy dormem juntos, o aspecto queer do relacionamento entre os dois é suscitado, acomodando de maneira contraditória “a curiosa ambivalência do público em relação à não-heterossexualidade — tanto seu fascínio quanto sua repulsa” (SIMPSON, 1998, p. 136). Nesse sentido, Laurel e Hardy não seriam necessariamente *homossexuais*, mas também não seriam *heterossexuais*, “porque eles existem em um espaço que finge não saber o que é ‘homossexualidade’, ou pelo menos onde esta constatação não se aplica, já que ‘heterossexualidade’ também não existe” (SIMPSON, 1998, p. 142). Na esteira de Judith Butler, Simpson caracteriza a heterossexualidade como “a comédia cujas normas até heterossexuais acham impossíveis de incorporar” (SIMPSON, 1998, p. 142), e sugere que as piadas performadas pelas duplas cômicas masculinas têm como alvo por excelência a própria heterossexualidade — em toda a sua igidez inalcançável e seus limites borrados em relação à homossexualidade.



Foto de cena: Hardy e Laurel em *O Primeiro Engano* (*Their First Mistake*, George Marshall, 1932).
Fonte: Internet Movie DataBase (IMDB).¹⁶

Oscarito em *E o Mundo se Diverte* (1949): o “proto-jiló” Pacheco

Basicamente todas as críticas que encontrei sobre *E o Mundo se Diverte* (1949) acusam o longa de ser uma cópia despuorada de filmes hollywoodianos. A crítica publicada na revista *A Cena Muda* considera que “as cenas de Oscarito na escola de ballet, por exemplo, não passam de uma infeliz imitação de um dos mais significativos momentos da vida cinematográfica de Red Skelton”,¹⁷ referindo-se a uma cena de *Escola de Sereias* (*Bathing Beauty*, George Sidney, 1944), enquanto a avaliação em *O Cruzeiro* também desaprova a

¹⁶ <<https://www.imdb.com/title/tt0023578/mediaviewer/rm1149560320?ref_=ttmi_mi_all_sf_15>>

¹⁷ *A Cena Muda*. Rio de Janeiro, 8 de março de 1949, p. 25.

“vergonhosa semelhança”¹⁸ com a mesma cena. Ainda na opinião de *A Cena Muda*, “os momentos em que Oscarito faz aquela confusão como fotógrafo foram copiados dos inimitáveis Marx roubados justamente da inconfundível cena do camarote”, referindo-se a uma sequência de *Uma Noite na Ópera* (*A Night at the Opera*, Sam Wood, 1935).¹⁹ Moniz Vianna, no jornal *Correio da Manhã*, emite parecer semelhante: para ele, *E o Mundo se Diverte* seria “uma nulidade, com a pretensão do cômico e do carnavalesco” em que “observa-se também a intenção deliberada de reproduzir determinadas situações criadas pelos irmãos Marx. A ridicularização da ópera é então enxertada no filme, com um resultado mais ou menos desastroso.”²⁰ Tais comparações, que tinham o intuito de menosprezar o filme, terminam por fornecer algumas pistas para que sejam reavaliadas as pequenas subversões que operadas por Watson Macedo em relação aos filmes supracitados.

Dado o status que *Uma Noite na Ópera* adquiriu dentro da obra dos Irmãos Marx, não surpreende que o filme tenha servido de inspiração para o roteiro de Macedo, mesmo depois de mais de uma década desde sua exibição em telas cariocas, em 1936. De fato, o personagem de Oscarito, Pacheco, pode ser considerado um amálgama de alguns dos tipos interpretados pelos comediantes americanos em seu primeiro longa-metragem na MGM. Na trama, Groucho Marx é o trapaceiro Otis B. Driftwood que, apesar do interesse financeiro em se casar com a milionária Mrs. Claypool (Margaret Dumont), se esquivava de suas investidas constantemente, postergando a oficialização do matrimônio. Chico Marx vive Fiorello, cujo maior objetivo é ajudar seu amigo de infância, o mocinho Riccardo Barone (o cantor Allan Jones), a se tornar “o maior tenor do mundo” e conquistar o coração de Rosa Castaldi (Kitty Carlisle), a solista da companhia. Tal objetivo só é alcançado devido à colaboração do infantilizado Tomasso (Harpo Marx) no acrobático sequestro do tenor oficial da ópera (e principal rival do mocinho), Rodolpho Lassparri (Walter Woolf King), no meio da apresentação, deixando o caminho livre para que Riccardo e Rosa sejam as grandes estrelas da noite. Pacheco possui um pouco de cada um, mas tal incorporação simultânea dos três em um mesmo personagem adquire contornos ambíguos em *E o Mundo se Diverte*.

¹⁸ **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 19 de março de 1949, p. 86. O comentário em *O Cruzeiro* também salienta que “Modesto de Souza representa um papel do homem que tem mania de doenças”, semelhante ao hipocondríaco interpretado por Danny Kaye em *Sonhando com os Olhos Abertos* (*Up in Arms*, Elliott Nugent, 1944).

¹⁹ **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 8 de março de 1949, p. 25.

²⁰ **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, sexta-feira, 25 de fevereiro de 1949, p. 11.

Já na primeira cena em que aparece, Pacheco confia a Aparício (Grande Otelo) que ficou noivo de Ramona (Yara Isabel), a cunhada do dono do teatro, na esperança de subir de vida e abandonar sua atual profissão de pintor de cenários. Se Ramona é o foco de seu interesse (hetero)econômico, Pacheco direciona seu afeto de forma mais intensa para outra personagem, o mocinho Alberto (interpretado pelo cantor Alberto Miranda, vocalista dos Quitandinha Serenaders). Seu zelo pelo amigo aumenta ainda mais quando, por desatenção das enfermeiras do hospital, uma tomografia de Alberto é trocada pela de um paciente em estado terminal. Pacheco passa a acreditar que o amigo está com os dias contados e, daí em diante, não mede esforços para satisfazer suas vontades antes de sua suposta morte — incluindo convencer o dono do teatro, Damião (Modesto de Souza), a permitir a montagem de uma revista escrita por Alberto, e ajudá-lo a conquistar o coração da filha de Damião, Neusa (Eliana Macedo, em sua estreia como a mocinha das chanchadas). Estas tramas, de fato, reciclam de maneira mais ou menos deliberada as situações vividas por Otis (Groucho) e Fiorello (Chico) em *Uma Noite na Ópera*. Já a semelhança entre Pacheco e Tomasso (Harpo) ocorre no âmbito de uma fisicalidade infantilizada compartilhada por ambos. Nas palavras de Parker Tyler, Harpo Marx “não tinha uma concepção apropriada da sexualidade genital; essa era a grande intenção de seu satirismo infantil: ele é necessariamente e eternamente pseudo — assim como sua mudez, na qual ninguém ‘acredita’, mas todos aceitam como esteticamente adequada” (TYLER, 1972, p. 336). Com exceção da referência à mudez (que, neste caso, não se aplica ao personagem de Oscarito), tal afirmação poderia muito bem descrever Pacheco: nem heterossexual nem propriamente homossexual, parte de sua comicidade surge justamente de sua liminaridade entre “pseudo-heterossexual” e “pseudo-homossexual”.

O noivado de Pacheco com Ramona é caracterizado como desprovido de afeto, e a preocupação com a saúde de seu fatigado amigo datilógrafo se sobrepõe à necessidade de casar por interesse: para acompanhar Alberto ao hospital, Pacheco não hesita em desmarcar seu casamento por telefone — para a tristeza de Ramona do outro lado da linha, elegantemente vestida em vão. Em outra ocasião, Pacheco chega a declamar uma espécie de poema ao ver Alberto e Neusa juntos (“O amor é a própria vida, a própria luz / O amor é luz, alegria, é sonho...”), mas assim que percebe a presença de Ramona no recinto, finaliza com o seguinte verso: “Mas ninguém está livre de um pesadelo...”



Pacheco (Oscarito) interrompe seu poema de amor ao avistar Ramona (Yara Isabel).

Reprodução: *E o Mundo se Diverte* (Watson Macedo, 1949).

Em uma cena subsequente, Pacheco se aproveita da saúde supostamente frágil do amigo para se esquivar novamente das demandas de Ramona. Ela pergunta, ao encontrá-lo num corredor: “Pacheco querido, meu amor, então... e o nosso casamento?” Ao que Pacheco responde: “Eu agora estou preocupado com Alberto. Mas assim que ele morrer, eu caso com você. Tchau.” Ele faz a mesma piada de propósito ao final do filme, antes de fugir mais uma vez dos beijos e abraços da noiva, dessa vez descendo as escadas espiraladas dos bastidores do teatro e correndo em direção à câmera — rodando várias vezes por baixo da estrutura, em evidente alusão ao movimento semelhante de Harpo em *Uma Noite na Ópera*. Na primeira vez que usa a frase, antes de saber que a doença do mocinho não passara de um engano, Pacheco tentava apenas ganhar tempo; da segunda vez, no entanto, depois de tudo esclarecido,

ele demonstrava deliberadamente que não tinha intenção de cumprir sua promessa. A mesma situação — a personagem de Oscarito esquivando-se das investidas indesejadas de uma mulher — se repetirá com Frederico de *Aviso aos Navegantes*, inclusive com a mesma atriz interpretando a solteirona inconveniente. Nesse sentido, embora não seja caracterizado explicitamente como um “jiló” — tal qual Frederico será —, retrospectivamente Pacheco pode ser considerado seu antecedente, ou seja, uma espécie de “proto-jiló”.



Tomasso (Harpo Marx) desce as escadas dos bastidores e dá voltas por baixo da estrutura.

Reprodução: *Uma Noite na Ópera* (*A Night at the Opera*, Sam Wood, 1935).



Pacheco corre de Ramona no final do filme, dando voltas por baixo da escada.

Reprodução: *E o Mundo se Diverte* (Watson Macedo, 1949).

A cena em que Pacheco aparece mais emasculado é a da aula de balé, sem dúvida inspirada naquela de *Escola de Sereias*. Na comédia musical da MGM de 1944, Steve Elliott (Red Skelton) está tentando reconquistar o amor de Caroline Brooks (a famosa nadadora Esther Williams). Para tal, o mocinho compositor se aproveita de uma brecha no regulamento para se inscrever na escola exclusiva para mulheres, onde a mocinha professora dá aulas. É nesse contexto que Skelton participa da lição de bailados clássicos vestido como uma bailarina, dançando a “Valsa das Flores” de Tchaikovsky, sob o risco de receber “deméritos” o suficiente para que fosse expulso da instituição, o que atrapalharia seus planos.



Reprodução: *Escola de Sereias* (*Bathing Beauty*, George Sidney, 1944).

A performance de Skelton foi, de maneira geral, elogiada nas críticas ao filme quando de seu lançamento no Brasil, em meados de 1946. A começar pelo veredito em *O Jornal*: “Red Skelton passando por ‘ballerina’ naquela sequência de ‘Escola de Sereias’, de tútú todo

poroso, todo saltitante, é mesmo uma coisa muito engraçada e muito recomendável nesta época de fitas.”²¹ Já o crítico Jonald, apesar de considerar a sequência do ensaio de bailado “longa e caricaturada demais”, com ressalvas acerca do “aproveitamento da música do imortal [Tchaikovsky] para exibições pantomímicas de Skelton”, elogiava o protagonista cômico, nas páginas de *A Noite*: “O trecho em que Skelton imita o despertar de uma garota, sob o ponto de vista humorístico, é dos mais felizes dos últimos anos.”²² Pelo mesmo motivo, Skelton era celebrado nas páginas do *Diário Carioca*, por imitar “tim-tim por tim-tim o despertar de uma garota moderna, em tecnicolor e tudo...”²³ O comentário abaixo, retirado de *A Cena Muda*, sintetiza de maneira efusiva as impressões positivas sobre o trabalho desse ator, com destaque para a cena do balé:

[...] Red Skelton, êsse magnífico palhaço do celulóide, apura ainda mais, nesse filme as suas qualidades histriônicas, assinalando um dos êxitos mais expressivos de sua carreira. Não nos lembramos de tê-lo visto atuando com mais felicidade do que no amalucado compositor de “Escola de Sereias”. Ele está, na verdade, estupendo, dançando, cantando, representando e até... nadando! O momento cômico da aula de *ballet*, com Red Skelton vestido de bailarina, é puro nonsense, mas constitui, sem a menor dúvida, um dos momentos mais hilariantes de todos os tempos.²⁴

Inclusive, uma das críticas considerava a capacidade de Skelton de performar trejeitos femininos de maneira verossimilhante um dos motivos pelos quais o filme não descambava para a “chanchada” — relembrando-nos que o termo não era utilizado como adjetivo pejorativo não apenas para produções brasileiras, mas também para estrangeiras:

De um modo geral, a parte humorística é bem satisfatória. Contudo, as quedas e ascensões nas piadas são flagrantes. Mas a apresentação de Red, relativa aos hábitos do belo-sexo, reabilita certas fugas ao gênero “chanchada”. O referido trecho é tão divertido que somente êle vale o espetáculo. Há muitos anos que não ouvíamos cem por cento de risadas em uma platéia. O fato é indiscutível quando Red imita a passagem do “baton” nos lábios.²⁵

Em compensação, dois anos depois, a interpretação de Oscarito em *E o Mundo se Diverte* foi taxada de tal maneira como uma imitação barata que uma diferença crucial entre as

²¹ **O Jornal**. Rio de Janeiro, domingo, 23 de junho de 1946, p. 8.

²² **A Noite**. Rio de Janeiro, terça-feira, 9 de julho de 1946, p. 5.

²³ **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, quarta-feira, 17 de julho de 1946, p. 6.

²⁴ **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 16 de julho de 1946, p. 8.

²⁵ **A Manhã**. Rio de Janeiro, terça-feira, 9 de julho de 1946, p. 6.

duas sequências escapou às análises do filme à época — e continuou escapando mesmo nos estudos posteriores sobre as chanchadas. Sérgio Augusto afirma que “Oscarito travestia-se de bailarina e refugiava-se numa academia de balé, repetindo o que Red Skelton fizera em *Escola de sereias*” (AUGUSTO, 1989, p. 116); Flávio Marinho basicamente repete a descrição fornecida por Augusto (MARINHO, 2007, p. 228). Ambos os autores provavelmente não tiveram acesso a uma cópia do filme para rever tal cena, e se basearam nas informações dos jornais da época. Entretanto, ao rever a cena na cópia de baixa definição disponível no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira, é possível constatar que Oscarito não aparece travestido em nenhum momento do filme.

O que de fato acontece em *E o Mundo se Diverte* é que, após Alberto entreouvir uma conversa caluniosa do vilão Firmino (Humberto Catalano), dizendo que Neusa não o ama de verdade, o mocinho decide tirar a própria vida, deixando uma carta de suicídio em seu apartamento. Ao encontrá-la e lê-la, Pacheco se desespera, e corre para buscar a ajuda da mocinha, que está no meio de sua lição de balé, sob o olhar atento de uma implacável professora. Com o intuito de repassar para ela o bilhete o mais rápido possível, ele invade a escola de dança, mas vestido com roupas de bailarino (camisa clara, calças escuras e uma espécie de bandana na cabeça), na tentativa de se infiltrar entre os demais dançarinos presentes — sim, neste caso, trata-se de uma aula mista, com bailarinas e bailarinos. Com sua inabilidade para a dança, Pacheco falha miseravelmente em passar despercebido no recinto, e termina enxotado da classe pela professora e pelos outros bailarinos. Apesar dos contratemplos, ele consegue o feito, no fim das contas: a mocinha lê o recado e adivinha o local onde o mocinho iria executar aquele ato; dessa maneira, eles conseguem chegar ao Cristo Redentor a tempo de impedi-lo.





Reprodução: *E o Mundo se Diverte* (Watson Macedo, 1949).

Assim, a cena de *E o Mundo se Diverte* não é uma simples cópia daquela de *Escola de sereias* — eu argumentaria, inclusive, que o original teria sofrido uma leve frescurização em sua releitura no filme de Macedo, uma espécie de mais-valia homossexual. Naquele caso, Skelton, em um espaço segregado, exclusivamente feminino, aparece com roupas de bailarina, com o intuito de se manter na escola, para reaver a confiança de seu interesse amoroso. Apesar da temporária transgressão de gênero, esta deriva de um superobjetivo heterossexual muito claro, que sublima as suspeitas em torno de uma possível leitura do personagem como homossexual, a despeito de sua surpreendente destreza na performance de feminilidade e na execução da coreografia. Já Oscarito invade um espaço misto, onde existem bailarinas e bailarinos (homens cuja atividade — balé — e indumentária — particularmente, a bandana — são lidas como afeminação em potencial), com a missão não de reconquistar uma garota, mas

de salvar a vida do seu adorado amigo — ou seja, motivação fraterna, homosocial, ou, no limite, homoafetiva. Pacheco quase perde sua “discrição” ao se amalgamar (com sucesso, num primeiro momento) com os demais bailarinos, até que eles (jilós menos discretos?) percebem seu disfarce, e o fagocitam do conglomerado. Pseudo-indiscrição da “cópia”: teria sido esse o motivo real do incômodo dos críticos e comentadores, a ponto de ser completamente omitida, literalmente recalçada, até hoje das discussões desse filme específico? A quem interessa desconsiderar Pacheco como um “proto-jiló”?

Oscarito em *Aviso aos Navegantes* (1951): o “jiló” Frederico

Diferentemente de Pacheco em *E o Mundo se Diverte*, a personagem interpretada por Oscarito em *Aviso aos Navegantes*, Frederico, é caracterizada enquanto “jiló” de maneira muito mais explícita. Desde a primeira sequência musical em que aparece, sua figura está simultaneamente atrelada a códigos de infantilidade e de afeminação. Em um teatro em Buenos Aires, logo após Cléia (Eliana Macedo) abrir o espetáculo com o baião “Bate o Bumbo, Sinfrônio” (de Humberto Teixeira), Frederico sobe ao palco para apresentar a “Marcha do Neném” (de Armando Cavalcanti e Klécio Caldas). No meio de uma praça cenográfica, ele surge de dentro de um carrinho de bebê, vestido como tal e com um chocalho na mão, rodeado por dançarinas vestidas de babás, que o interpelam (Babás: “*Nhé, nhé, nhé, nhé faz o neném*” / Frederico: “*Chegou a hora de mamar*” / Babás: “*Nhé, nhé, nhé, nhé faça também*” / Frederico: “*Não vem ninguém me alimentar / Eu vou chorar*”). Durante todo o número, as babás o oferecem mamadeiras cheias de leite, para em seguida tirá-las de seu alcance. Ajeitando a fralda por baixo de sua camisola, Frederico reclama da recusa delas em “alimentá-lo”, em versos com evidentes conotações sexuais (Frederico: “*Mamãe dizia que eu era um anjo / Ninguém podia me ver chorar / Porém agora que eu sou marmanjo / Eu choro, choro / Não vem ninguém me alimentar / Nhé, nhé, nhé, nhé*”). Diante do descaso das babás e da incapacidade de matar sua fome (e sua fixação oral), Frederico desce do carrinho, constrangido, e dança sozinho no palco, como um bebê birrento e emasculado. O número termina com uma das babás retornando ao palco e finalmente entregando uma das mamadeiras em suas mãos; mas ele, descuidado, acaba espatifando-a no chão, desperdiçando todo o líquido.



Frederico (Oscarito) no número musical “Marcha do Neném”.

Reprodução: *Aviso aos Navegantes* (Watson Macedo, 1951).

O público “argentino” diegético aplaude efusivamente, mas sua aprovação parece não ser suficiente para manter o emprego de Frederico: ele é demitido pelo empresário do espetáculo assim que pisa na coxia. Triste, ele vai até o camarim de Cléia, em busca de consolo. Ela não parece surpresa com o motivo da sua demissão, e dispara: “Você não tem jeito, Frederico. [...] Já na outra temporada, você me aparece de Romeu, e ainda por cima com aquela Julieta...” Cléia faz referência à famosa paródia de Romeu e Julieta em *Carnaval no Fogo* (1950), filme anterior de Macedo. Ao rememorar especificamente uma esquete célebre por sua ambiguidade de gênero, tal diálogo metalinguístico torna “Marcha do Neném” mais que um simples veículo para a música de trabalho de Oscarito, evidenciando pregressas desavenças criativas de Frederico com seus contratantes e conectando-as a questões de gênero e sexualidade. Independente de ter agradado o público ou não (seu número definitivamente não foi um fracasso), aparentemente as performances de Frederico vinham sendo taxadas como jocosas ou inapropriadas por serem “jiló” demais. Quando Cléia reclama de sua imaturidade (“Você não acha que já está um pouquinho grande para fazer bebê chorão?”), talvez seja apenas um eufemismo para as suspeitas sobre a homossexualidade do colega, que teriam verdadeiramente motivado sua demissão.

Ainda sobre este número, vale lembrar as similaridades entre “Marcha do Neném” e uma das marchinhas carnavalescas mais populares até hoje, “Mamãe Eu Quero” (de Vicente Paiva e Jararaca), gravada originalmente em 1937 (“*Mamãe eu quero / Mamãe eu quero /*

Mamãe eu quero mamar / Dá a chupeta / Dá a chupeta / Dá a chupeta / Pro bebê não chorar”). Ambas são exemplares do simbolismo oral abundante no carnaval de um modo geral, em que as referências a objetos como a “chupeta” e a “mamadeira” (e a ênfase nos atos de “chupar” e “mamar”) contribuem para conectar “as experiências agradáveis da infância aos prazeres eróticos da vida adulta”, recriando, no espaço-tempo lúdico do presente carnavalesco, “a tradição oculta de um passado histórico indisciplinado e sensual e a liberdade reprimida da infância” (PARKER, 2009, p. 160). A partir de suas próprias observações antropológicas no Brasil, Richard Parker questiona a heterossexualidade compulsória de tais emaranhados temporais carnavalescos, verificando reapropriações da marchinha “Mamãe Eu Quero” como um campo de constante disputa interpretativa. No carnaval de 1989, por exemplo, o autor rememora que grupos de jovens heterossexuais desfilavam pelas ruas substituindo o termo “chupeta” por “boceta”, buscando eliminar da canção qualquer ambiguidade que pudesse ferir suas frágeis masculinidades (*“Mamãe eu quero / Mamãe eu quero / Mamãe eu quero mamar / Dá a boceta / Dá a boceta / Dá a boceta / Pro bebê não chorar”*). Em contraponto, grupos de bichas substituíam “chupeta” por “caceta”, aproveitando a metáfora fálica dos versos para celebrar abertamente seus desejos homossexuais (*“Mamãe eu quero / Mamãe eu quero / Mamãe eu quero mamar / Dá a caceta / Dá a caceta / Dá a caceta / Pro bebê não chorar”*) (PARKER, 2009, p. 209-210). Com a cautela de não incorrer em uma análise completamente a-histórica, gostaria sim de sugerir que a interpretação da fixação oral de Frederico como estritamente heterossexual em “Marcha do Neném” não é a única possível. Da mesma forma que a insinuação homossexual nas marchinhas já estava disponível bem antes de 1989 (antes mesmo de 1937), tal número está igualmente aberto a perspectivas queer revisionistas que salientam a caracterização intencionalmente “jiló” do personagem e a direção de um cineasta “discreto” enquanto evidências de que leituras “jiló” de espectadores da época eram “discretamente” possíveis.

Além deste primeiro número musical, a maior parte das piadas envolvendo Frederico no decorrer do filme colocam sua sexualidade em questão. De acordo com Sérgio Augusto, uma série de comédias cinematográficas que se passam em alto-mar, vertente em voga nas décadas de 1930 e 1940, serviram de inspiração para Alinor Azevedo e Watson Macedo no roteiro de *Aviso aos Navegantes*. Dentre as referências estadunidenses, a mais óbvia seria *Os Quatro Batutas* (*Monkey Business*, Norman Z. McLeod, 1931), estrelado pelos Irmãos Marx,

mas Augusto também ressalta a semelhança iconográfica com musicais como *Canta-me Teus Amores* (*Sing Your Way Home*, Anthony Mann, 1945), *Transatlântico de Luxo* (*Luxury Liner*, Richard Whorf, 1948) e *Romance em Alto-Mar* (*Romance on the High Seas*, Michael Curtiz, Busby Berkeley, 1948). Além disso, o transatlântico do filme zarpar de Buenos Aires, atravessando o Rio da Prata em direção ao Rio de Janeiro, seria uma singela homenagem dos roteiristas a *La muchachada de a bordo* (1936), comédia argentina dirigida catorze anos antes por Manuel Romero, o “chanchadeiro portenho” (AUGUSTO, 1989, p. 117). De nada adianta constatar que a cena em que Azulão (Grande Otelo) encontra o esconderijo de Frederico no porão do navio é uma referência direta à primeira vez que os Irmãos Marx aparecem em *Os Quatro Batutas* se não forem ressaltados os “discretos” deslocamentos que são operados no filme de Macedo. Enquanto Harpo, Zeppo, Chico e Groucho surgem de quatro barris marcados de maneira indiscriminada com as palavras “Kipperred Herring” [“Arenque Defumado”], os quatro repositórios do navio de *Aviso aos Navegantes* ostentam diferentes rótulos: “Batata”, “Arroz”, “Feijão” e “Giló” [“Jiló”, na grafia da época]. Azulão encontra o clandestino escondido justamente neste último, o que suscitava risadas da plateia devido ao termo “giló” [sic] ser sinônimo de “bicha” na época (AUGUSTO, 1989, p. 184). Quando Azulão ameaça levá-lo ao comandante, Frederico tenta convencê-lo do contrário, com um olhar levemente malicioso. Azulão concorda em não denunciá-lo, contanto que aceitasse suas condições; acariciando o cachecol dele (outra codificação “jiló”), pergunta se ele estava disposto a “fazer algum sacrifício”. Frederico o encara, em um misto de espanto e fascínio. O efeito cômico da cena seguinte decorre da quebra de expectativa em torno da insinuação de que tal “sacrifício” poderia ser algo sexual: Frederico aparece cortando batatas na cozinha e a possível tensão sexual entre os dois é rapidamente dissipada. Em outra cena da dupla cômica, ocorre mais uma piada de teor semelhante. Enquanto preparam a “sopa de gaivota” com “pimenta atômica” para causar mal-estar estomacal na vilã, Frederico despeja diversos ingredientes na panela, entre eles várias cenouras. Azulão pergunta: “E o nabo?” Ele responde, meio desconcertado, como se admitisse experiências homossexuais no passado: “Nabo é muito forte, não é? Não convém... Tá bom assim.”



Harpo, Zeppo, Chico e Groucho Marx surgem dos barris no porão do navio.

Reprodução: *Os Quatro Batutas (Monkey Business, Norman Z. McLeod, 1931).*



Azulão (Grande Otelo) encontra Frederico (Oscarito) no compartimento de “jiló”.

Reprodução: *Aviso aos Navegantes (Watson Macedo, 1951).*

Outras cenas são ainda mais explícitas na sugestão de Frederico como “jiló”. O clandestino se esconde no armário — mais precisamente, atrás da pilha de malas numa espécie de bagageiro, oculto apenas por uma cortina — no camarote de Cléia, mas é descoberto novamente, desta vez pela mocinha. Ela o implora para ir embora antes que Alberto (Anselmo Duarte) chegue para buscá-la para o baile. O mocinho ouve a conversa entre os dois por trás da porta, sem reconhecer a voz de Frederico e, por acreditar que está sendo traído, o imediato do navio decide ir ao baile com outra mulher. Ao saber disso através de Adelaide (Adelaide

Chiozzo), Cléia fica arrasada. Para consolar a amiga, Frederico a oferece bebidas alcoólicas. Já bêbados, eles travam o seguinte diálogo no quarto dela:

Cléia: Eu era tão idiota que há dez minutos atrás eu acreditava no amor... amor... Frederico, você já amou?

Frederico: Eu? Não, senhora.

Cléia: Vamos supor que você tenha uma namorada...

Frederico: Não tenho não, senhora...

Cléia: Uma hipótese...

Frederico: Eu nunca fiz isso, hein...

Cléia: Eu disse: “por hipótese”. Você sabe o que é hipótese?

Frederico: Esse vocábulo não me é estranho.

Cléia: Segundo o Barão de Tararé, hipótese é uma coisa que não é, mas a gente finge que é, para ver como seria se fosse... Compreendeu?

Frederico: Não, senhora...

Cléia: Bem, você tem um amor, acredita nesse amor, despreza um trono por esse amor... Um dia esse amor chega pra você, fardado de oficial, te pede um beijo e você não nega...

Frederico: Não, dona Cléia, fardado não... Fardado nem por hipótese...



Frederico (Oscarito) disfarça a excitação com o discurso hipotético de Cléia (Eliana Macedo).

Reprodução: *Aviso aos Navegantes* (Watson Macedo, 1951).

A cortante resposta final de Frederico, negando sequer a “hipótese” de interesse homossexual de sua parte, contradiz as caras e bocas de prazer que estava expressando enquanto ouvia a romântica descrição de Cléia e se imaginava em seu lugar. Ele se apressa em colocar mais bebida em seu copo e mudar de assunto. Constrangido por ter demonstrado tão abertamente seus desejos indizíveis, ele adota uma postura reativa, de prontamente fingir repulsa à mera fantasia de um beijo homossexual, mesmo que suas expressões faciais tenham

denunciado justamente o contrário. Talvez não haja melhor definição para a não-heterossexualidade hipotética de Frederico do que esta, presente no próprio filme: “uma coisa que não é, mas a gente finge que é, para ver como seria se fosse”.

Alcoolizados, Cléia e Frederico decidem comparecer ao baile do navio, para fazer ciúme a Alberto. Cléia utiliza o passaporte do Príncipe Suave Leão (Ivon Cury) para facilitar a entrada de Frederico no evento — o que não me parece coincidência. Aliás, a personagem interpretada pelo famoso cantor era afetada o suficiente a ponto de Van Jafa declarar: “Ivon Cury tem um papel ingrato, difícil e perigoso, em que fez o que não pôde.”²⁶ Enquanto a mocinha acaba engatando em uma briga com sua rival, Frederico passa a ser perseguido por Filomena — interpretada novamente por Yara Isabel, repetindo o mesmo tipo que interpretara em *E o Mundo se Diverte*. Confundindo-o com o verdadeiro príncipe, a interesseira solteirona segue Frederico até o deque e, em meio a juras de amor e pedidos de casamento, tenta beijá-lo à força de maneira bastante incisiva, sem sucesso. Ele parece profundamente desinteressado em qualquer interação heterossexual com sua indesejada pretendente, bloqueando de todas as maneiras possíveis o contato entre seus lábios com os dela. Diferente do filme de 1949, tal dinâmica de gato e rato se resume a esta cena, não se prolongando de maneira esparsa durante a narrativa.



Filomena (Yara Isabel) persegue Frederico (Oscarito) pelo navio, tentando beijá-lo à força.

Reprodução: *Aviso aos Navegantes* (Watson Macedo, 1951).

No final de *Aviso aos Navegantes*, praticamente todos ficam juntos com seus

²⁶ **Carioca.** Rio de Janeiro, 8 de fevereiro de 1951, p. 40.

respectivos interesses amorosos heterossexuais (Cléia com Alberto, Azulão com duas elegantes loiras, e até o afetado Príncipe se une a Adelaide). Frederico, por sua vez, termina sozinho, se limitando a dançar o último número musical no palco ao lado da mocinha e “censurando” o beijo dela com o mocinho ao fechar a cortina do palco, o que era uma brincadeira de praxe em finais da Atlântida, mas que aqui pode ser lida, para além dos pudores da época, como uma recusa das expressões públicas da heterossexualidade tanto para os outros quanto para si mesmo.



No final do filme, Frederico “censura” o beijo de Alberto (Anselmo Duarte) e Cléia.

Reprodução: *Aviso aos Navegantes* (Watson Macedo, 1951).

Entretanto, é justamente fugindo de Filomena que Frederico acaba protagonizando um dos momentos mais “jiló” do filme. Após despistá-la, ele entra na primeira cabine que encontra, mas é surpreendido pela chegada do vilão Scaramouche (José Lewgoy), que repousa

sua pistola sobre a mesa de cabeceira, apontada na direção do intruso. Debaixo das cobertas, Frederico afasta discretamente o cano da arma para o outro lado, se protegendo de um possível tiro como quem afasta simbolicamente uma ameaça fálica, e volta a se cobrir. Enquanto isso, Scaramouche julga ser sua esposa quem está na cama repousando e, com intenções voluptuosas, passa perfume e diminui a luz ambiente, criando um clima propenso para a cópula heterossexual. Sob os lençóis, Frederico e Scaramouche se enroscam durante um bom tempo, até que o antagonista percebe a confusão e começa a persegui-lo pelos corredores do navio, ameaçando-o com seu punhal.



Frederico se embola com Scaramouche (José Lewgoy) por baixo dos lençóis.

Reprodução: *Aviso aos Navegantes* (Watson Macedo, 1951).

Por fim, Frederico o despista, e consegue abrigo na cabine de Azulão. Antes de decidirem atrapalhar juntos os planos do vilão, Frederico hesita: “Tá doido? O homem anda

com um punhal deste tamanho... Se eu não me agacho...” Seu gesto e o duplo sentido intencional da fala deixam ambíguo se o comprimento ao qual se refere é mesmo do punhal ou de alguma outra parte do corpo de Scaramouche com a qual ele teria porventura entrado em contato, neste que é o mais próximo que o personagem chega de efetivar, quase sem querer, uma interação homossexual. Note que nenhum vestígio desse contato demasiado íntimo entre o comediante e o vilão aparece no seguinte resumo do filme, presente em uma das edições de *A Cena Muda*:

[...] uma solteirona, uma certa Filomena, que estava por perto, fica histérica ao ver Frederico metido na “pele” do “príncipe” Suave... Persegue-o furiosamente, e o rapaz para se livrar de suas carícias, mete-se no primeiro camarote que encontra. De repente, ouve alguém forçar a porta. Mete-se entre os lençóis da cama. Entra o professor Scaramouche, e vendo alguém na cama pensa tratar-se de sua espôsa. Conta então as suas pretensões. Deviam ter recebido alguma comunicação a bordo. Aquela história da festa com passaportes servindo de ingressos, estava parecendo uma armadilha... Frederico ouve trêmulo de medo aquela estranha confissão... Sim... era o mágico... era o professor Scaramouche o espião escondido a bordo.

Aproveitando um momento em que Scaramouche se dirige para o banheiro, Frederico pula da cama e se prepara para fugir... Mas quem entra, desta vez, é a esposa do mágico. Frederico esconde-se entre os lençóis da outra cama. A espôsa vai para trás do biombo e começa a despir-se. O professor volta do banheiro e fala com a espôsa. Faz referência a uma rumbeira que fazia parte da orquestra de bordo. Ela devia receber os planos. Frederico aproveita um momento de distração do mágico para escapular, mas êste o vê e sai em sua perseguição...²⁷

A descrição em 1951 é lacunar, ou simplesmente inexata: no cenário, não há uma segunda cama, apenas a cama de casal; e Frederico foge apenas depois de se embolar com Scaramouche por debaixo dos lençóis, não antes... Em 1989, estabelecendo uma comparação entre os estilos de atuação de Oscarito e Zé Trindade, Sérgio Augusto tenta apagar qualquer suspeita de sexualidade desviante na cena:

Uma cena, que bem poderia estar numa chanchada de Zé Trindade, estava em *Aviso aos Navegantes* e embrulhou num mesmo leito uma mulher e dois homens. Os homens eram Oscarito e Lewgoy. Em nenhum instante, a vaudevillesca situação resvalava para a grossura. Numa comédia de Zé Trindade, o mínimo esperado, em semelhante confusão, seria um comentário maldoso sobre as coisas surpreendidas ou sentidas pelo comediante debaixo

²⁷ *A Cena Muda*. Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1951, p. 33.

dos lençóis. Haja vista o que aconteceu numa cena de *Bom mesmo é carnaval* em que o personagem de Zé Trindade, meio tocado por umas e outras, também acabava, por engano, na cama de um casal. Depois de muito mexe-pra-cá e mexe-pra-lá, ele se retirava de mansinho pelo lado livre da cama, queixando-se de nunca ter visto um “tutu com tanta linguíça” (AUGUSTO, 1989, p. 197)

Na descrição de Augusto, a esposa de Scaramouche também está na cama, o que jamais ocorre — ele imagina um *ménage a trois* que nunca foi filmado por Macedo. O autor também ignora (ou finge ignorar) a existência de uma piada de duplo sentido que comenta o teor potencialmente homossexual da movimentação por debaixo dos lençóis — mas é justamente isso que acontece, em cena subsequente.

Levando em consideração todos esses detalhes apagados historicamente das leituras de *Aviso aos Navegantes*, é possível, enfim, elaborar uma leitura propriamente “jiló” do principal número musical de Frederico. Chantageado por Azulão, o clandestino é obrigado a descascar batatas em seu lugar. Sentado ao seu lado, Azulão fuma um cigarro e folheia despreocupadamente uma revista com mulheres brancas seminuas na capa, volta e meia fiscalizando o andamento do trabalho de Frederico. Procrastinando o serviço, Frederico conta piadas para os demais trabalhadores da cozinha, mas é prontamente advertido por Azulão a focar no seu trabalho em silêncio e parar de distrair os colegas.



Reprodução: *Aviso aos Navegantes* (Watson Macedo, 1951).

Reativo, Frederico exige mais respeito de Azulão por ser “um artista” e começa a se gabar de suas aventuras no exterior, particularmente na Espanha. Duvidando das supostas

façanhas do trapaceiro, Azulão requisita detalhes. Impelido talvez pela heterossexualidade exacerbada de Azulão com sua revista, Frederico retruca sublinhando seus supostos interesses heterossexuais: “Eu fui toureiro lá. Toureei em Madrid, Barcelona... Barcelona... Barcelona... E vocês sabem o que mais me entusiasmou na Espanha? As espanholas... com aquele *salero*²⁸ das espanholas... Olé!” É a deixa para o início do número “Toureiro de Cascadura” (de Armando Cavalcanti e David Nasser), que explora justamente o duplo sentido da alcunha de “toureiro”: uma ocupação passível de receber “chifradas” que, por isso mesmo, se torna um eufemismo para “corno”, mas que pode adquirir também outras camadas de interpretação.



Primeira parte do número musical “Toureiro de Cascadura”.
Reprodução: *Aviso aos Navegantes* (Watson Macedo, 1951).

²⁸ Do espanhol: *graça, elegância*.

O número é dividido em duas partes. A primeira, uma espécie de introdução, acontece em um cenário que remete a uma vila espanhola, ao som de uma música instrumental. Descem as escadas várias bailarinas dançando flamenco, com vestidos brancos característicos, até que Frederico surge, vestido como toureiro. Ele passa por elas enfileiradas, como se buscasse a que mais lhe interessa, mas acaba tropeçando em uma delas. Quando elas formam um círculo ao seu redor, Frederico oculta sua face por trás do cotovelo ou se esquiva das mulheres que agitam suas saias e levantam as pernas ameaçadoramente. Uma delas chega mesmo a desferir um chute em seu rosto, deixando-o desorientado. Abandonando a tentativa de flerte mal-sucedida, ele se dedica a imitar, de maneira afeminada, algumas poses e movimentos da coreografia delas, até ouvir as trombetas que anunciam o início da tourada.

Começa a segunda parte do número. O cenário muda: Frederico, ainda vestido a caráter, surge no centro de uma arena de tourada. Os figurinos das dançarinas também mudam: agora elas vestem versões femininas do uniforme de toureiro. Fingindo um leve sotaque espanhol, Frederico finalmente canta sua marchinha (“*Sou um toureiro avacalhado / Sou natural de Cascadura / Se a tourada tem marmelada / O chifre pega mas não fura*”). No decorrer dos versos dúbios da canção, ele zomba do status de “cornos” a ele atribuído. Quando as dançarinas ao redor exclamam, em coro (“*Touro, Touro, Touro!*”), ele rebate, brincalhão (“*Só no gancho do açougueiro!*”). Quando elas o fazem, de novo (“*Touro, touro, touro!*”), ele arremata (“*Só na lista do bicheiro!*”). Por mais imponente que Frederico tente parecer, as toureiras divertidamente desmontam sua performance de masculinidade de maneira literal: elas derrubam seu chapéu, desajeitam sua roupa, ou mesmo o “aprisionam” em meio aos rodopios de suas capas. Em vez de terminar a canção com um típico “Olé!”, o “toureiro avacalhado” está mais para um “jiló” exclamando “Picolé!”, com óbvias conotações fálicas. Sob o som dos risos debochados de uma plateia diegética (representada por uma única e misteriosa espectadora vista de costas), o número termina com uma coroa de flores lançada da arquibancada sobre Frederico, deixando-o furioso com a explícita demonstração de reprovação de sua performance. Alguém da plateia também atira sobre ele uma alface, e um *crossfade* interrompe seu devaneio, devolvendo-o à realidade. Ainda com a alface na mão, Frederico percebe que as gargalhadas são, na verdade, de Azulão e dos demais companheiros de cozinha, que zombam de sua tentativa fracassada de impressioná-los.



Segunda parte do número musical “Toureiro de Cascadura”.
Reprodução: *Aviso aos Navegantes* (Watson Macedo, 1951)

Uma leitura estritamente heterossexual deste número pressupõe que as dançarinas sejam simples metaforizações das tais “espanholas” pelas quais Frederico declarou atração heterossexual e que, uma após a outra, teriam traído ou desdenhado do mulherengo. Entretanto, apesar de ter enfatizado em sua fala seu apreço pelas mulheres, ele falha sucessivamente em investir nelas romanticamente, tanto na primeira parte, em que elas aparecem estritamente “feminizadas” como dançarinas de flamenco, quanto na segunda parte, em que elas ressurgem “masculinizadas” como toureiras. Através da mudança de figurino, os desejos libidinais de Frederico são marcados como, no mínimo, ambíguos em termos de gênero, enquanto sua incapacidade de demonstrar virilidade de uma maneira satisfatória é insistentemente ressaltada pela sua própria fisicalidade e pela coreografia das bailarinas ao seu

redor. Uma leitura queer salientaria a “tourada” musical de Frederico como um extrapolamento temporário das constrictões da masculinidade hegemônica dele demandada, tamanha incongruência entre o discurso heterossexual compulsório que ele aciona no ambiente “masculino” da cozinha e seu comportamento “jiló” durante o número, em toda sua inabilidade ou mesmo falta de vontade de consumir o flerte heterossexual. Tal qual Minnelli, expressando-se através do extravagante pesadelo de Astaire, Macedo talvez estivesse articulando as constrictões de sua experiência enquanto homossexual “discreto”, através do devaneio musical de um “jiló” como Frederico.

CAPÍTULO 2: A INDISCRICÃO DE WATSON MACEDO

Fora da Atlântida, menos discricção...

Numa coluna de fofocas de *A Cena Muda*, uma cena inusitada envolvendo Watson Macedo é descrita, quando do lançamento de *Aí Vem o Barão* (1951):

Watson Macedo, indignadíssimo com a cotação que foi cedida ao seu último filme “Aí vem o Barão”, pelo crítico dessa revista, Leon Eliachar, abordou o rapaz na rua e desandou a falar mal de todo mundo, especialmente da crítica cinematográfica. É um direito que lhe assiste, pois não é só crítico de cinema que pode fazer críticas mas, os diretores também podem fazer maus filmes.

Na mesma edição, outra fofoca registra uma das desavenças entre Macedo e Severiano Ribeiro Jr., que havia se tornado acionista majoritário da Atlântida:

A propósito, quem fará o filme de carnaval da Atlântida para 52, não será Macedo, que, segundo consta, exigiu do sr. Ribeiro a quantia de 200 mil cruzeiros para êsse fim. Resultado: José Carlos Burle será o diretor.²⁹

Certamente, uma das mágoas relatadas por Macedo sobre seu período de trabalho na empresa é a inexistência de um equiparamento salarial condizente com a quantidade de funções que desempenhava:

Durante os sete anos em que permaneci na Atlântida, dirigi de graça. Recebia em folha apenas os vencimentos de montador. No sétimo ano, nos dois últimos filmes, incluíram a soma ridícula de 10 contos de réis para meu trabalho como diretor. Eu me sujeitei a isso porque esperava a chance de realizar **A Sombra da Outra**. Saí pobre da Atlântida. O ordenado de montador era pouco mais que o salário mínimo da época. Contribui para tornar ricos os que ainda não eram, e para tornar ainda mais abastados os ricos.³⁰

Em 1952, Watson Macedo se desliga do quadro de funcionários da Atlântida e funda a sua própria produtora, a Watson Macedo Produções Cinematográficas. No mesmo ano, Macedo filma seu primeiro longa-metragem enquanto cineasta “independente”, nos estúdios da Brasil Vita Filmes (agora Estúdios Carmen Santos) e com tomadas externas no Palácio Quitandinha, em Petrópolis: *É Fogo na Roupa*, roteirizado por Macedo em parceria com Alinor Azevedo e José Cajado Filho (este último também responsável pela cenografia).

²⁹ **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, n. 51, 20 de dezembro de 1951, p. 4.

³⁰ **Filme Cultura**. Rio de Janeiro, ano IV, n. 21, INC, jul.-ago. 1972, p. 11.

Devido a problemas de distribuição/exibição,³¹ o filme acaba sendo lançado comercialmente apenas após o carnaval do ano seguinte, em 1953 — mesmo ano de lançamento de *Carnaval Atlântida*, dirigido parcialmente por José Carlos Burle, antes de sua também saída da Atlântida (o filme será finalizado, como sabemos, por Carlos Manga).

Se os filmes anteriores de Macedo eram mais “discretos” na apresentação de personagens potencialmente não-heterossexuais, é curioso notar a profusão de personagens “indiscretas” em seu primeiro filme “independente”, derivada de seu maior controle sobre o conteúdo do produto final e também da colaboração com outros homossexuais na equipe, notadamente Cajado Filho. Neste capítulo, analisarei de forma detalhada cada uma destas personagens de *É Fogo na Roupa!*, para depois elaborar uma reflexão sobre o “espetáculo da indiscrição” neste filme.

Quincas, o “cabeleireiro”

Uma bicha esguia e saltitante interage com suas clientes no salão de beleza e, após um prelúdio instrumental, repentinamente começa a cantar: “*Eu sou um cabeleireiro/ E faço qualquer penteado/ Aqui ou lá no estrangeiro/ Eu sou o Quincas falado*”. É assim que começa o descontraído terceiro número musical de *É Fogo na Roupa!* (Watson Macedo, 1953), no qual a afeminada personagem interpretada pelo comico Antônio Spina se apresenta para os espectadores. Em um longa-metragem repleto de números musicais de palco “não-integrados”, tal número surpreende não só por ser mais “integrado” à narrativa, mas também por ser performado por uma personagem caracterizada de maneira evidente enquanto homossexual, e que tem uma função recorrente na trama. Quincas, com seus trejeitos afetados, se gaba de sua destreza e talento no exercício de sua ocupação: “*Emprego a minha magia/ Embelezando a cabeça/ De qualquer pobre Maria/ Ou de uma nobre condessa*”. Em outra estrofe, Quincas brinca com o duplo sentido das palavras, sempre remetendo à sua sexualidade ambígua: “*Os penteados, faço de estalo/ Rabo de pinto ou de cavalo/ Quincas pra lá, Quincas pra cá/ Quincas pra todo lugar/ Será? Será?*”. Diferentemente das marchinhas carnavalescas que figuram no filme, a canção “Quincas cabeleireiro” (de Albanir Greco), que não é uma

³¹ **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro, n. 180, 17 de fevereiro de 1953, p. 36.

marchinha, parece ter sido escrita especialmente para o filme,³² visto que faz menção a temas que serão explorados na narrativa — como no trecho em que o cabeleireiro sugere, cantando maliciosamente para a Condessa de Buganville (Heloisa Helena), ter conhecimento de que o salão de beleza é usado como álibi para traições conjugais da clientela: “*Neste salão só para mulheres/ Muitas “Marias”, tantas “Estelles”/ Sempre que vão a outro lugar/ Dizem que vêm para cá.../ Será? Será?”*”.



Foto de cena: Quincas (Antônio Spina) atende a Condessa de Buganville (Heloisa Helena, na frente) enquanto Madame Pau Pereira (Violeta Ferraz) os observa, ao fundo.

Fonte: *A Cena Muda*. Rio de Janeiro, 25 de março de 1953, p. 08.

³² Spina participou do elenco de uma revista de autoria de Ney Machado e Humberto Cunha cujo título original, “Barca da Folia”, foi alterado para “Fogo na Roupa” durante os ensaios, mas foi restabelecido depois da estreia, no Teatro Alvorada, em Copacabana, em janeiro de 1952. Violeta Ferraz também participaria, mas, por questões de saúde, foi substituída por Rosa Sandrini. Na descrição de Sábato Magaldi, Spina aparecia “em travesti” no quadro “Poliglota”, mas nenhum dos demais esquetes possui qualquer semelhança com a narrativa de Quincas ou com outros números do filme de Macedo. Também não foram encontradas acusações de plágio em relação a *É Fogo na Roupa!*. Conclui-se que, à parte do título provisório semelhante e da coincidência de alguns membros do elenco, a revista e o filme não possuíam qualquer relação. (Ver: *Jornal dos Sports*. Rio de Janeiro, 2 de fevereiro de 1952, p. 2; e *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1952, p. 6.)

A caracterização estereotipada de Quincas se encaixa facilmente no “retrato fílmico” de homossexuais considerado negativo por Antônio Moreno em *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro* ([1995] 2002). Uma vez que Moreno está prioritariamente preocupado em “refletir sobre a existência, no cinema brasileiro, de um discurso (ou elementos de construção de personagem) formador de paradigmas estereotipados, geradores de preconceitos e intolerância para com os homossexuais” (MORENO, 2002, p. 21), o autor considera que o “uso exacerbado do gestual” presente na corporeidade afetada de alguns personagens nas chanchadas cariocas estaria a serviço de um “discurso desaprovador de um sujeito, ou segmento”, o dos homossexuais, “que está fora dos padrões de gestualidade que a sociedade acredita ser o único” (MORENO, 2002, p. 28). Moreno entende as representações fílmicas como “o somatório dos veredictos exarados pela sociedade através de um filme” (MORENO, 2002, p. 20), utilizados para fins preponderantemente homofóbicos. Sua abordagem desconsidera possíveis complexificações que podem surgir, principalmente, se autorias ou espectadorialidades não-heterossexuais forem levadas em conta.

Essa discussão me lembra o depoimento de Harvey Fierstein no documentário *O Armário de Celulóide* (*The Celluloid Closet*, Rob Epstein, Jeffrey Friedman, 1995), baseado no livro homônimo de Vito Russo (1981), em que o ator, que construiu sua carreira fazendo personagens afeminadas, declara: “Eu gosto da *mulherzinha* [*sissy*]. Ela é usada de formas negativas? Sim, mas meu ponto de vista sempre foi: visibilidade a qualquer custo. Prefiro ter uma imagem negativa do que nenhuma. Essa é apenas a minha visão particular. E também porque eu sou uma *mulherzinha* [*sissy*].” Sua fala é imediatamente sucedida, na montagem, por um trecho de um número musical com duas bichinhas saltitantes fazendo uma apresentação burlesca no que seria a representação de um clube noturno gay de Greenwich Village em *Sangue Vermelho* (*Call Her Savage*, John Francis Dillon, 1932), exemplificando o tipo de representação afetada a que se referia. Embora eu não corrobore com o discurso da “visibilidade a qualquer custo” de Fierstein, eu me identifico em certo sentido, pois considero um número musical como “Quincas cabeleireiro” extremamente prazeroso de assistir — talvez porque eu mesmo me identifique enquanto uma bicha. Além disso, as palavras utilizadas para descrever Antônio Spina na imprensa, como “modesto”, “recatado”, “de olhos

grandes e voz macia” e de “temperamento tímido”,³³ parecem todas eufemismos que, a meu ver, levantam suspeitas sobre a possível homossexualidade do ator.



○ interessante comediante cujo verdadeiro nome é Antônio Spina é natural da cidade de Florianópolis, Estado de Santa Catarina, Brasil, onde nasceu a 31 de janeiro de 1916. Desde criança organizava representações teatrais, montando a seu modo peças inventadas pela garotada mesmo. Em 1941 chegou ao Rio, atraído pelo fascínio que exerce a Cidade Maravilhosa em qualquer brasileiro da província. Estreou na Companhia Alda Garrido que a essa época fazia revista no Teatro João Caetano. Assim começou uma carreira brilhante que dia a dia vem sendo acrescida de novas conquistas. Modesto, recatado, trajando com sobriedade, sem ostentação, Spina é de estatura mediana, magro, de olhos grandes e voz macia. Nunca se altera, é homem de poucas palavras revelando um temperamento tímido. Já apareceu em alguns filmes nacionais, mas o «O Meu Dia Chegará» é que revelará a medida do seu grande talento. Aparecendo como um marido «massacrado» pela mulher, que um dia descobre uma fórmula infalível para dominá-la, Spina compõe um tipo de inextinguível comicidade, conseguindo a sua consagração como astro de primeira grandeza.

Perfil de Antônio Spina.

Fonte: *A Cena Muda*. Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1951, p. 33.

³³ *A Cena Muda*. Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1951, p. 33.

Entretanto, para além de meus prazeres subjetivos, há algo de particularmente interessante no número “Quincas cabeleireiro” se pensado pela perspectiva queer dos estudos dos musicais cinematográficos e sua relação específica com espectadores gays. Inspirado por perspectivas como a de Brett Farmer — na qual, como visto na introdução, os números musicais são quebras momentâneas e subversivas das formas libidinais dominantes, desvios não-lineares espetaculares que apresentam “formações de desejos não-edípianos ou até anti-edípianos” (FARMER, 2000, p. 84) —, penso na sequência como um desses momentos de extravasamento libidinal dissidente nas chanchadas cariocas, em que a homossexualidade de seu protagonista transborda para além das restrições da trama realista, ganhando corpo e voz *afetados* — e *afetando* espaços, dentro e fora da tela. Uma desmunhecada celebração musical (mesmo que momentânea) equivalente a uma “saída do armário”, uma verdadeira “indiscrição” que imagino ter sido prazerosa, inclusive, para alguns espectadores bichas da época.

A participação de homossexuais na produção das chanchadas corrobora uma leitura queer de tais imagens. Pelo menos dois homossexuais estiveram envolvidos nas diversas etapas de criação de *É Fogo na Roupa!*: além de Watson Macedo, o co-roteirista Cajado Filho merece destaque aqui, visto que o cineasta negro também era homossexual. Em sua detalhada leitura queer de *Poeira de Estrelas* (Moacyr Fenelon, 1948), Mateus Nagime (2016) verifica uma tensão sexual lésbica implícita nas trocas de olhares entre as protagonistas (interpretadas por Lourdinha Bittencourt e Emilinha Borba), principalmente nos números musicais que foram dirigidos por Cajado Filho. Em consonância com a argumentação de Nagime, penso que Cajado Filho pode ter influenciado na concepção afeminada de Quincas. Nesse sentido, o cabeleireiro saltitante não seria um simples amálgama dos preconceitos da sociedade heterossexual em relação a frescos e veados em geral, mas estaria mais próximo da figura afeminada do *florzinha* [*pansy*] nos filmes americanos pré-Código de Produção [*Production Code*], tal qual Harry M. Benshoff e Sean Griffin a compreendem — nas palavras dos autores, “embora a figura do *florzinha* se diferencie de como as pessoas veem os homens gays hoje em dia, essa imagem de fato correspondia a como a homossexualidade era definida durante aquela era — inclusive pelos próprios homens homossexuais” (BENSHOFF, GRIFFIN, 2006, p. 26). Seguindo essa linha de raciocínio, Quincas seria, antes de mais nada, um resquício

arqueológico mesmo que nos informa, no presente, sobre como homossexuais brasileiros percebiam suas autoimagens, se autorrepresentavam e (porque não?) se autoparodiavam em obras cinematográficas para consumo massivo no início dos anos 1950.

Como recorda João Silvério Trevisan, desde pelo menos 1894, ano de publicação de *Atentados ao pudor: Estudos sobre as aberrações do instinto sexual*, o discurso médico-científico e psiquiátrico no Brasil passa a considerar que os “uranistas”, ou seja, “indivíduos atingidos de inversão congênita ou psíquica”, sofriam de uma “alteração psíquica” denominada “afeminação” (TREVISAN, 2018, p. 174). No referido livro, o jurista especializado em direito criminal Francisco José Viveiros de Castro descrevia os traços comportamentais dos homossexuais brasileiros da seguinte maneira:

Têm como as mulheres a paixão da toilette, dos enfeites, das cores vistosas, das rendas, dos perfumes. [...] Não seguem as profissões que demandam qualidades viris, preferem ser alfaiates, modistas, lavadeiros, engomadores, cabeleireiros, floristas etc. (VIVEIROS DE CASTRO apud TREVISAN, 2018, p. 174).

Seu discurso estava estritamente em consonância com as ideias em voga na psiquiatria europeia e norte-americana — a homossexualidade como “instinto sexual contrário”, como “desejo pelo mesmo sexo, patológico porque não é reprodutivo”, cujos casos mais agravados levariam à afeminação, tal qual aparece em *Psychopathia Sexualis* (1886) do alemão Richard von Krafft-Ebing (KATZ, 1996, p. 33-35), ou os “homossexuais absolutos” ou “invertidos” que, nos escritos do estadunidense Dr. James G. Kiernan, em 1892, eram considerados pessoas com um “estado mental geral do sexo oposto” (KATZ, 1996, p. 32). Não surpreende, portanto, que a profissão de Quincas, num filme de 1953, seja justamente a de cabeleireiro.

Sobre a relação histórica entre homossexuais e ocupações consideradas “femininas”, Richard Dyer elaborou certos questionamentos teóricos em torno da sensibilidade denominada *camp* (termo de difícil tradução, que remete a “afetação”, “artifício”, “exagero” ou, como prefiro traduzir, “frescura”). No próprio artigo de 1964, “Notas sobre o *Camp*”, em que Susan Sontag cunha o termo, Dyer verifica que a autora “sugere que o *camp* é a maneira pela qual os homossexuais procuraram causar alguma impressão na cultura da sociedade em que vivem”; tal impressão envolveria “domínio do estilo e da sagacidade” enquanto “uma maneira de afirmar que as bichas têm algo diferente a oferecer à sociedade”. Nesse sentido, Dyer nota

como gays tomaram para si certas “profissões de estilo”, como cabeleireiros, decoradores de interiores, desenhistas de vestidos, dançarinos de balé, artistas de musicais e do teatro de revista, e ocupações chave no *showbiz* que de fato cumpriram certa função de tornar “a vida da sociedade como um todo mais elegante e graciosa” (DYER, [1977] 2002, p. 52). Mas a legitimidade que tais funções forneciam era limitada: nas palavras do autor, “a luxuosidade e ‘inutilidade’ próprias dessas profissões também [tendiam] a reforçar a imagem de homens gays enquanto decadentes, marginais, frívolos”, enfatizando-os como “não envolvidos na produção real de riqueza (na fábrica ou nos escritórios administrativos) na sociedade”, ou seja, como “estéreis parasitas” atuando em suas bordas. O autor também descreve como “ambígua” a relação dessas “profissões de estilo *camp*” com as mulheres:

E nós, homens gays, estamos profundamente envolvidos na criação dos estilos e na prestação de serviços para o ‘adereçamento’ das mulheres do mundo ocidental. Isso nos dá legitimidade — mas como parasitas das mulheres, que são vistas como subordinadas aos homens e como objetos de luxo (ainda que escassos). (DYER, [1977] 2002, p. 59)

Dyer considera seus comentários como uma grande “digressão” dentro de seu texto sobre as dimensões políticas — ora conservadoras, ora progressistas — da sensibilidade *camp*. No entanto, esta discussão nos presenteia com certas ferramentas teóricas para pensarmos *É Fogo na Roupa!* Seria possível imaginar uma sensibilidade compartilhada por afeminados, bichas, afetados e frescos — e até mesmo “discretos” — brasileiros da época? Tal sensibilidade, numa analogia com o *camp*, poderia ser traduzida como *bichice* ou *afetação*, mas prefiro chamá-la daqui para frente de *frescura* — por pura frescura minha mesmo. Tentar analisar alguma *frescura* no trabalho de homossexuais como Macedo ou Cajado Filho não significa celebrar de maneira essencialista as narrativas que produziram, nem procurar necessariamente interpretações progressistas das mesmas. Trata-se, antes, de buscar extrair dessa suposta *cultura tradicional fresca* algum tipo de conhecimento real que nos informe sobre “a capacidade de ver e sentir a construção das identidades de gênero, dos papéis [sociais] e do comportamento sexual, de responder com sensibilidade e diversão” (DYER, COHEN, [1980] 2002, p. 22) de gerações anteriores de não-heterossexuais masculinos, levantando as questões mais adequadas de maneira historicizada.



Quincas (Antônio Spina) canta para suas clientes no salão de beleza.

Reprodução: *É Fogo na Roupa!* (Watson Macedo, 1953).

Se pensada a partir dessa dimensão ambígua em relação ao “feminino”, uma outra camada do número musical “Quincas cabeleireiro” se evidencia. Durante a canção, Quincas se gaba de suas habilidades como cabeleireiro, de sua capacidade de “tornar bonitas” clientes pobres ou ricas através dos elaborados penteados, enquanto dança livremente entre as mulheres, como se dominasse completamente o espaço do salão. Quincas chega até mesmo a simular uma batuta de maestro com o pente que tem em mãos, dando sinal para que as mulheres ao seu redor cantem o coro, como se ele as comandasse tal qual uma orquestra — e elas, prontamente, seguem seus direcionamentos. Estes simples gestos são, de maneira pouco sutil, a materialização da argumentação de Dyer: é através dos instrumentos de seu ofício estético e decorativo, que lhe permitem acesso àquele universo “feminino”, que a personagem homossexual irá contribuir para a manutenção da opressão patriarcal que aflige aquelas

mulheres. Em nenhum outro momento do filme os movimentos de câmera são tão elaborados e exploram tão bem a espacialidade quanto neste número, como se a câmera de Watson Macedo também emulasse esse domínio (extradiagético) de um espaço “feminino” por uma figura homossexual — no caso, a do próprio cineasta, que reflete o gesto do personagem com seu uso da câmera e seu modo de encenação.

A situação se complica no decorrer da trama, quando Quincas é recrutado estrategicamente por Coronel Rubião (Augusto Aníbal), o “Rei do Babaçu”, para se infiltrar no Primeiro Congresso de Esposas em Defesa da Felicidade Conjugal, organizado por sua esposa, Madame Pau Pereira (Violeta Ferraz). Atento às informações que recebe em primeira mão das mulheres no salão de beleza, Quincas descobre onde e quando a reunião ocorrerá; disfarçado como garçom, aplica sonífero no chá da representante do Piauí, se traveste com as roupas dela e consegue adentrar o evento sem que as demais participantes percebam a troca de papéis; durante a sessão, vota contra a moção de pena de morte para maridos adúlteros, boicotando a unanimidade necessária para a sua aprovação. Uma vez que o plano funciona, Quincas é recompensado: ele aparece sentado à mesa com Rubião, bebendo espumante e comemorando junto com as demais jovens e loiras amantes do coronel (nas entrelinhas, sugere-se que a relação de ambos possa ter conotações sexuais, para além da financeira). O filme termina com as congressistas finalmente descobrindo o plano e estapeando Quincas, numa punição coletiva no meio da boate. A inserção de uma personagem homossexual acontece, então, no contexto não só de exploração indireta das mulheres, mas também de perpetuação do imaginário cisgênero (e transfóbico) do travestimento como disfarce ou enganação (lembrando que o senso comum da época explicava a homossexualidade como inversão). O estereotipado Quincas não faz uso de seu acesso a espaços “femininos” para questionar o sistema, mas para ajudar a manutenção do *status quo*, em busca de retorno financeiro (50 mil cruzeiros) ou mesmo sexual/afetivo de Coronel Rubião. Tal relação empregatícia, em que um homossexual se submete a trabalhar dentro dos termos que beneficiam uma figura patriarcal, utilizando de sua própria “cultura” de maneira velada para garantir certo espaço na sociedade, me parece ser análoga à posição de Macedo (ou Cajado Filho) trabalhando na indústria, ao mesmo tempo em que precisavam levar uma vida “discreta” a fim de ficarem longe dos cadernos de fofocas e perderem seus empregos.



Quincas (Antônio Spina), disfarçado, boicota a votação das congressistas,
a mando do Coronel Rubião (Augusto Aníbal).

Reprodução: *É Fogo na Roupa!* (Watson Macedo, 1953).

Assim, uma reflexão sobre o que seria um *trabalho fresco* nas chanchadas leva em consideração esse complexo jogo entre *visibilidade* e *discrição*, entre *livre expressão* e *auto-opressão* que é articulado no número musical de Quincas e em sua narrativa como um todo, e que parece refletir a posição do homossexual na sociedade brasileira da época, particularmente na indústria cinematográfica. Tal discrição nem sempre era alcançada com sucesso, e até um filme que podemos considerar como majoritariamente conservador, com a presença de personagens homossexuais que, aos olhos de hoje, não transgridem o *status quo* que vivenciam, acabou sendo rechaçado pela crítica justamente por talvez ter ido longe demais. Como já advertia Chon Noriega, para além das leituras “presentistas” e “subtextuais” dos teóricos queer acerca de filmes do passado que apresentavam representações das dissidências sexuais e de gênero, as críticas da época são fontes históricas privilegiadas de

“como a homossexualidade era ‘colocada no discurso’” pelos críticos para os leitores dos jornais e potenciais espectadores de outrora (NORIEGA, 1990, p. 21). *É Fogo na Roupa!* é um caso exemplar nesse sentido, uma vez que a presença da “pederastia” (utilizada como sinônimo de “homossexualidade”) é repetidamente evocada como atributo negativo do filme, provavelmente em referência a Quincas. Logo após seu lançamento, um leitor chamado José Silveira vociferou contra a fita em tom revoltado, chegando ao cúmulo de pedir, literalmente, a deportação de Watson Macedo, nas páginas da revista *A Cena Muda*:

Será que o Serviço de Censura está funcionando? Se está, por que deixa “É Fogo na Roupa” ser exibido para o público? Por que não o impugna, sendo um filme pornográfico, uma exaltação à pederastia e ao adultério?

Watson Macedo, depois de atrair a atenção do público com o “tragável” carnavalesco “Carnaval no Fogo” e o equilibrado “Sombra da Outra”, enveredou para a “escola de Luís de Barros (na intimidade “Lulú”), que visa o dinheiro, o lucro fácil e a degeneração total do nosso principiante cinema. Exemplo típico é “É Fogo na Roupa”.

O filme é um amontoado de besteiras, de piadas indecentes [...]. Porque o Brasil não segue o exemplo da Itália, deportando os pseudo-cineastas? Talvez o Watson Macedo, na Coréia, fizesse “misérias”...³⁴

Mais de um ano depois, A. Gomes Prata, ao criticar o filme seguinte de Macedo, *O Petróleo é Nosso*, dispara acusação semelhante: a de que Watson Macedo não havia se livrado “da chanchada do mais baixo nível, explorando aquele filão de pornografia que condenou *É Fogo na Roupa* como filme de deplorável gosto, onde até a pederastia era assunto para risadas.”³⁵

Juvenal, o “fresco”

“Atenção! Acaba de chegar neste recinto, como convidada de honra do Primeiro Congresso de Esposas em Defesa da Felicidade Conjugal, uma das figuras mais destacadas da sociedade de França: a Condessa de Bugarville!” É assim que, diretamente do palco do Cassino do Hotel Quitandinha, o apresentador Renato Côrte-Real (famoso locutor da Rádio Nacional) anuncia a chegada da Condessa (Heloisa Helena), ignorando a presença de seu acompanhante, o tímido Juvenal (Ivon Cury). Ela se levanta da mesa para agradecer as palmas

³⁴ **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 15 de abril de 1953, p. 20.

³⁵ **Imprensa Popular**. Rio de Janeiro, domingo, 15 de agosto de 1954, p. 10. por A. Gomes Prata.

entusiasmadas que recebe dos demais frequentadores do local. Mas quando Juvenal insinua fazer o mesmo, ela o impede. Ainda sentado, Juvenal protesta silenciosamente. Somente então o apresentador, visando desfazer o desconforto, se vê obrigado a realizar o seu pedido, um tanto a contragosto: “Atenção, atenção! Ia me esquecendo... a Condessa de Buganville faz-se acompanhar de seu marido...” Mesmo tendo seu nome omitido, Juvenal parece satisfeito: ele se levanta e agradece pelos parcos aplausos que recebe. Dessa maneira, desde a primeira cena de *É Fogo na Roupa!*, Juvenal é caracterizado como subserviente à sua esposa, a qual detém o domínio da relação — e, portanto, uma figura cuja masculinidade seria questionável.

Sua virilidade é colocada ainda mais em dúvida em uma cena posterior. Nela, a Condessa de Buganville pede um elaborado coquetel alcoólico a um garçom e não permite que Juvenal se intrometa em seu pedido. Em seguida, o garçom pergunta o que Juvenal gostaria de beber, mas a Condessa responde em seu lugar, escolhendo uma opção que o deixa claramente contrariado: “Ele vai tomar um copo de leite.” O garçom retruca: “Na temperatura da sala?” Juvenal intervém, insatisfeito: “Mais *fresco*, por favor.” E a Condessa completa, com seu sotaque francês forçado: “*Oui*. Bem mais *fresco*!” A escolha do leite pode ser atribuída a uma dependência quase infantil de Juvenal em relação à sua esposa, que se comporta como figura materna, reiterando sua subserviência a ela — mas também registra o utilização nada ingênua dessa palavra como eufemismo para “esperma”. Soma-se a isso o requerimento proposital de que o leite estivesse “fresco”, empregando um termo sinônimo de homossexual afeminado desde a virada do século XIX para o XX (GREEN, 2000, p. 64) — ou seja, sugerindo deliberadamente a “frescura” de Juvenal. Enquanto isso, sua emasculação também é tópico de discussão na mesa ao lado: um trio de congressistas confabula, tentando adivinhar se aquele casamento havia sido motivado por interesse no título ou na fortuna da condessa.



Enquanto as congressistas duvidam da sexualidade de Juvenal (Ivon Cury), Condessa (Heloisa Helena) pede um coquetel para si e um copo de leite para o marido.

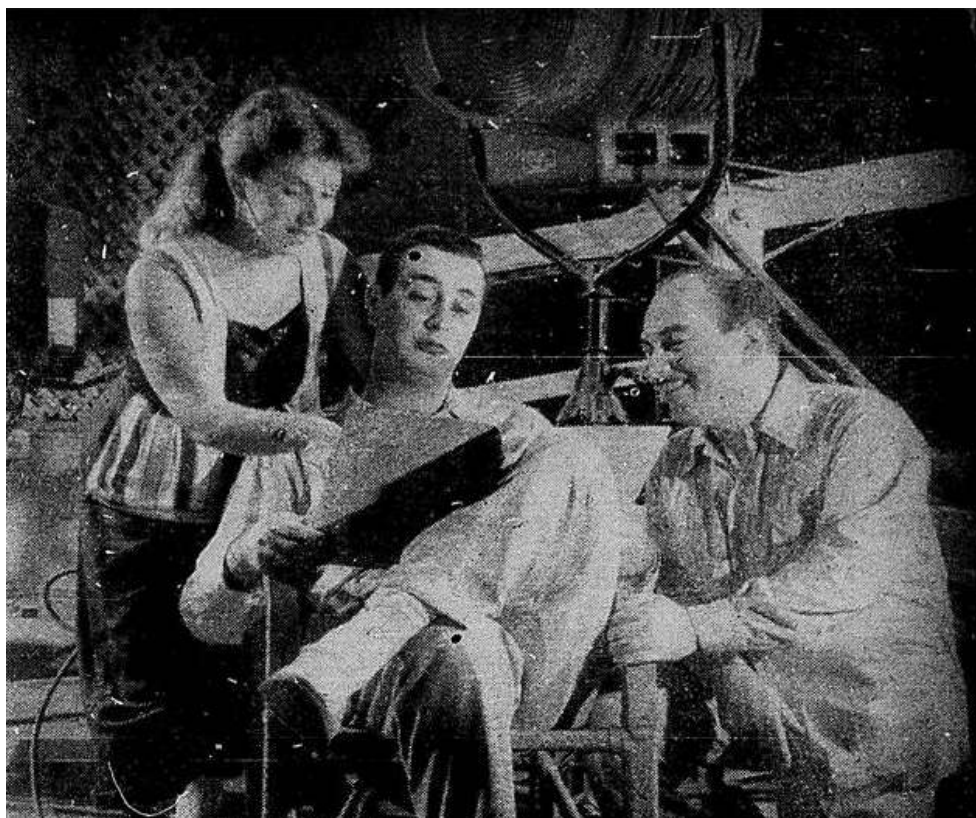
Reprodução: *É Fogo na Roupa!* (Watson Macedo, 1953).

Garçons entregando a Juvenal copos de leite enviados por sua esposa serão uma *gag* constante durante todo o filme. Na segunda vez que a situação acontece, ele protesta: “Ei, que negócio é esse? Eu pedi uísque!”. O garçom retruca: “Ordens da Sra. Condessa.” Juvenal bebe, a contragosto, sente o gosto amargo do leite. Sua tristeza chama a atenção de Coronel Rubião, que se aproxima, a fim de recrutá-lo para sabotar o congresso das esposas. Sua abordagem incisiva parece uma investida sexual, tanto que Juvenal se coloca por vezes na defensiva em relação aos toques do “Rei do Babaçu”. Coronel Rubião confidencia que precisa “arranjar um ‘elemento’” que forneça todas as informações sobre o congresso das esposas e que Juvenal “seria o mais indicado”, por ser um marido “virtuoso” (leia-se, “fresco”) — ou seja, ele pensa primeiro em Juvenal como a figura sexualmente ambígua capaz de se infiltrar no mundo das mulheres. Para se desfazer do convite (e se manter no armário?), é Juvenal quem, com seus trejeitos desmunhecados, sugere o nome do cabeleireiro Quincas para a tarefa.

Embora Juvenal seja apresentado como heterossexual, ele é implicitamente caracterizado enquanto homossexual, o que não era uma prática incomum em filmes. No caso do cinema americano, por exemplo, Harry M. Benshoff e Sean Griffin relembram que, depois que o Código de Produção passou a ter efeito, a figura do *florzinha* [*pansy*] não desaparece, mas apenas se torna menos obviamente homossexual, para que os estúdios assim se protegessem de acusações de apologia à “perversão sexual”. Os métodos mais comuns para

“des-homossexualizar” o *florzinha* consistiam em estabelecer que o personagem estava em um casamento heterossexual, ou torná-lo completamente assexual (não interessado no sexo oposto, mas também não demonstrando interesse algum por sexo em si). Atores como Edward Everett Horton, Franklin Pangborn, e Grady Sutton construíram suas carreiras interpretando variantes do tipo *florzinha*, antes e depois do Código (GRIFFIN, 2000, p. 49; BENSHOFF, GRIFFIN, 2006, p. 32). No caso das chanchadas cariocas, “o máximo de bichice permitido”, segundo Sérgio Augusto, “eram os tipos celebrizados por Ivon Curi [sic], cujos trejeitos afeminados [...] mantinham a frescura nos limites toleráveis do pitoresco” (AUGUSTO, 1989, p. 185). Rumores sobre a homossexualidade do famoso cantor das rádios se espalharam desde sua primeira aparição no cinema, onde também interpretara um personagem afetado em *Aviso aos Navegantes* (1951), um dos filmes dirigidos por Watson Macedo ainda na Atlântida.³⁶ Independentemente de se tais suspeitas se confirmavam ou não na vida real (Ivon Cury, afinal, se casou em 1961 e teve quatro filhos), fato é que sua figura estelar foi construída de maneira sexualmente ambígua o suficiente a ponto de que tais suposições fossem sequer suscitadas. Seria o caso aqui de especular que Watson Macedo e Cajado Filho talvez tenham se aproveitado de tais características para articular códigos das subculturas homossexuais urbanas da época através de sua corporeidade — códigos esses que seriam compreendidos por espectadores homossexuais, que poderiam se identificar com a experiência do armário ou rir do deboche em relação ao casamento heterossexual compulsório e falido que o personagem sustenta.

³⁶ “Fernando Ceylão vive o cantor Ivon Curi em seu primeiro musical”. *O Globo*, 16 de maio de 2015. Disponível em: <http://glo.bo/1GclSd0>. Acessado em: 05 de setembro de 2020.



Da esquerda para a direita: Geny Macedo (sobrinha de Watson e continuista do filme), Ivon Cury e Watson Macedo em uma foto de bastidores de *É Fogo na Roupa!*
Fonte: *A Cena Muda*. Rio de Janeiro, 09 de janeiro de 1953, p. 05.

Em sua análise de *É Fogo na Roupa!*, Júlio César Lobo argumenta que a narrativa trabalha para restaurar a “moral” de Juvenal em relação a sua esposa francesa: ele passa a “mandar” no casal no final do filme, após ajudar a recuperar suas joias e prender o trio de estereotipados ladrões japoneses. Lobo afirma:

Sua participação na rendição do bando foi ficar apontando-lhe uma arma. Se fôssemos enveredar por uma abordagem psicanalítica, poderíamos dizer que, no revólver apontado para os orientais, ele teve, na visão de sua mulher, acionado um símbolo fálico, recuperando a sua masculinidade e ela, por tabela. (LOBO, 2013, p. 50)

Entretanto, diferente de como Lobo descreve a cena, neste momento Juvenal não utiliza uma arma de verdade, ele apenas simula uma pistola com os dedos. Se cabe aqui qualquer metáfora psicanalítica, é justamente às avessas: a “masculinidade” de Juvenal não pode ser restaurada porque é apenas (sempre foi) uma simulação, tal qual sua “arma”, o que

seria um comentário bastante irônico sobre a artificialidade dos papéis de gênero, característico de um humor *fresco*. No diálogo subsequente, a Condessa parabeniza, ironicamente, o marido: “Até que enfim você usou a cabeça...”, mas Juvenal se apressa em corrigi-la, reiterando que não usou sua “cabeça”, mas “o dedo”. A piada só funciona se os espectadores entenderem a insinuação, a partir desse jogo de palavras, de que o casal não pratica atos sexuais, e que seu casamento é, provavelmente, de fachada. A Condessa até tenta atrair Juvenal para a cama com ela, chamando-o infantilmente de “Juju”. Ele a corrige, exigindo que ela o chame, de agora em diante, de “Dr. Juvenal”, fingindo um tom autoritário que ele não sustenta. Mas logo depois, um tanto amedrontado, ele foge daquela investida sexual, preferindo se trancar no banheiro, dessa vez por livre e espontânea vontade (e não por ordem da esposa, como havia acontecido numa sequência anterior, para que ele não a atrapalhasse em seus planos de sedução de Luís Mário, o mocinho interpretado por Bené Nunes). Na última cena em que contracenam, é a Condessa quem bebe um copo de leite, enquanto Juvenal finalmente pede um uísque. Mesmo assim, a forma engessada com que ele fuma seu cigarro e tenta impostar a voz para engrossá-la apenas reforça a sensação de que ele não consegue sustentar o papel de gênero que dele é requisitado.

O número musical que Juvenal protagoniza é a cena mais significativa em termos da encenação de sua inabilidade de sustentar uma performance de virilidade convincente. Por mais que Ivon Cury cante “Amor de hoje” (canção de Bruno Mornet e Ary Monteiro) galanteando os “brotinhos” à beira da piscina do hotel, ele volta e meia escorrega em algum trejeito afetado, e as próprias moças parecem debochar de suas investidas, às gargalhadas. Ele acaba sendo acuado por elas, que cantam em coro ao seu redor: “*Só queres mesmo o tempo me roubar...*”, evidenciando que sabem que ele é casado. Ele retruca, confessando: “*Já sou casado e não posso casar/ Mas posso amor ofertar*”. As moças, então, voltam a debochar de seu flerte mal-intencionado: “*Pois sim, amor/Há muito tempo não existe mais/ Romeu de hoje só com bom cartaz*”. Juvenal completa: “*E se a gaita ele traz...*”. No último verso da canção, Juvenal e as moças declaram, em coro: “*Amor não existe mais!*”. Em seguida, elas empurram Juvenal na piscina, em uma brincalhona punição por sua tentativa malsucedida de adultério, finalizando a sequência.



Juvenal (Ivon Cury) no número musical “Amor de hoje”.

Reprodução: *É Fogo na Roupa!* (Watson Macedo, 1953)

Em repetidas oportunidades, portanto, as cenas de *É Fogo na Roupa!* com Ivon Cury parecem focadas em atestar sua incapacidade de performar uma masculinidade hegemônica de maneira satisfatória. Gosto de imaginar que tais escolhas de encenação tenham sido deliberadas: que Watson Macedo, Cajado Filho ou mesmo o próprio Ivon Cury estivessem ativamente tratando com ironia as expectativas de masculinidade impostas aos homens na sociedade patriarcal brasileira, de maneira geral, e especificamente aos homossexuais, pela necessidade de se manterem no armário, de serem “discretos”, por mais frescos que fossem. Pensando junto com Jack Halberstam (2011), se uma das potências políticas de corpos desviantes das normas vigentes é justamente o *fracasso* em se conformar aos padrões de gênero e sexualidade (cis-hetero)normativos impostos pela sociedade, talvez os sucessivos e insistentes fracassos do *fresco* Juvenal tenham algo de subversivo para nos transmitir.

Madame Pau Pereira, a “paraíba”

Nas análises das personagens afeminadas e emasculadas de *É Fogo na Roupa!* até agora, evoquei possíveis prazeres dissidentes a partir da suposta fruição prazerosa, mesmo que a nível especulativo, de espectadores frescos da época, ou seja, do ponto de vista de subculturas urbanas homossexuais masculinas brasileiras. Mas se uma espetatorialidade *fanchona* for levada em conta, seria possível pensar em leituras resistentes em termos parecidos? Segundo João Silvério Trevisan, “fanchona” já era sinônimo de homossexualidade feminina desde pelo menos o tratado de José Ricardo Pires de Almeida, *Homossexualismo: A libertinagem no Rio de Janeiro*, publicado em 1906, juntamente com outras palavras, como “tríbadés”, “viragos”, “lesbianistas” e “sáficas” (TREVISAN, 2018, p. 175). James Green, por sua vez, recorda que a palavra “fanchono” aparecia em 1941, no *Dicionário da Língua Portuguesa*, definida como “homem lúbrico, que procura prazeres sensuais nos indivíduos do próprio sexo; pederasta ativo” (ou seja, uma espécie de contraponto ao “fresco”), enquanto o feminino da palavra, “fanchona”, significava “mulher robusta, de aspeto viril e de hábitos ou predileções próprias do sexo masculino” (GREEN, 2000, p. 112). Tais características poderiam muito bem descrever tanto Madame Pau Pereira, a “muié-macho” encarnada por Violeta Ferraz — com sua voz grossa e seus trejeitos “masculinizados”, vestindo paletó e gravata, cabelo preso em coque, e constantemente fumando seu grosso charuto — quanto algumas das espectadoras da época.



Violeta Ferraz como a “muié-macho” da Paraíba, Madame Pau Pereira.

Reprodução: *É Fogo na Roupa!* (Watson Macedo, 1953)

Uma primeira leitura da personagem Madame Pau Pereira, a presidente do tal Primeiro Congresso das Esposas em Defesa da Fidelidade Conjugal, sugere que ela é construída a partir de estereótipos misóginos do senso comum. Seu nome e o fato de ser a representante do Estado da Paraíba remetem diretamente ao baião “Paraíba”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (“*Paraíba, masculina/ Muié-macho, sim, sinhô/ Eita, pau-pereira/ Que, em Princesa já roncou...*”). Em sua detalhada contextualização histórica sobre as origens dessa canção, Júlio Cesar Lobo ressalta que, embora os versos remetam na verdade a eventos políticos que culminaram na Revolução de 1930 — Pau Pereira seria uma alusão ao “coronel” José Pereira, chefe político de Princesa, que se rebelou contra o governador João Pessoa, antes de seu fatídico assassinato —, a forma como o baião articulava as noções de Estado “resistente” enquanto Estado “viril”, atrelando-as à figura da mulher masculinizada, foi entendida e disseminada na cultura popular como uma característica comportamental de mulheres que não se adequavam às normas de gênero (LOBO, 2013, p. 41-42). A popularidade da canção era tamanha que em *Aviso aos Navegantes* (1951), um dos filmes anteriores de Watson Macedo, uma versão instrumental foi utilizada como trilha sonora diegeticamente motivada de uma cena de briga entre a mocinha Eliana Macedo e sua rival, o que sugere que a referência aos acordes de “Paraíba” evocava por si só questões de gênero, tornando seus versos quase dispensáveis para os espectadores da época (LOBO, 2013, p. 42-43).

Apesar de reconhecer que Madame Pau Pereira configura “o estereótipo fácil de homossexual feminina em comédias” (LOBO, 2013, p. 40), no decorrer de sua argumentação Lobo insiste que o comportamento da personagem “tem mais a ver com a questão política [...] do que com sugestões de homossexualidade” (LOBO, 2013, p. 45). Rotulando *É Fogo na Roupa!* como “o primeiro filme profeminista brasileiro”, o autor considera o conflito de Madame Pau Pereira apenas em relação a seu marido, o mulherengo Coronel Rubião, como se buscasse dissipar suspeitas sobre sua possível (homo)sexualidade. Assim, quando Madame Pau Pereira propõe a pena de morte para maridos que cometem adultério, Lobo rotula a personagem como reacionária na medida em que “ela protesta contra o que considera como situação injusta das mulheres casadas brasileiras, mas ela não propõe uma nova ordem”; o que ela proporia seria, antes, “a simples substituição dos homens pelas mulheres nas posições de mando e discriminação nos casais” (LOBO, 2013, p. 44). Uma vez que Lobo não reconhece a

existência de trabalhadores não-heterossexuais por trás das câmeras nem trabalha com a possibilidade de espectadorialidades dissidentes, para o autor todas as instâncias narrativas do filme — roteiro, direção e escolha de marchinhas com versos machistas nos números musicais — buscam tramar contra o “projeto igualitário” de Madame Pau Pereira. O aparente triunfo do plano do Coronel, prossegue Lobo, “termina repondo as coisas nos seus devidos lugares de uma tradição” e, conseqüentemente, “um profeminismo brasileiro vê-se derrotado” (LOBO, 2013, p. 44). A resolução reativa à “guerra dos sexos” proposta por Madame Pau Pereira, ainda segundo Lobo, “dificilmente conseguiria maiores simpatias da parcela masculina do público desse filme” (LOBO, 2013, p. 46), pressupondo apenas espectadores homens cisgêneros (e mulheres cisgêneras) heterossexuais no decorrer de sua argumentação. Mas quem disse que a personagem fora criada e endereçada por/para esse público estritamente? Pelo menos dois homossexuais, Macedo e Cajado Filho, estiveram envolvidos na criação da personagem, o que no mínimo coloca a questão de que tal figura talvez tenha sido concebida a partir da sensibilidade de homens que não eram heterossexuais e que provavelmente conviviam com fanchonas na vida real.

Além disso, Lobo, preocupado com a representação geralmente xenofóbica de personagens nordestinas nas chanchadas, também ignora que o termo “paraíba” em si tornou-se uma alcunha pejorativa para homossexualidade feminina, largamente utilizada na época. Tomei conhecimento desse dado ao acompanhar as redes sociais de Dri Azevedo, através das quais esse pesquisadore sapatão não-binária compartilha fragmentos de pesquisas em andamento e textos de divulgação científica sobre debates de teoria queer. Numa de suas publicações, Azevedo rememorou que uma das primeiras boates lésbicas do Rio de Janeiro se chamava “L’Étoile”, em funcionamento desde 1959, em Copacabana. Um dos recortes de jornal compartilhados por ele, intitulado “Interditado o Covil das ‘Paraíbas’”, informava que o estabelecimento havia sido interditado pela polícia em março de 1963, após denúncias de que ali funcionava um “cantinho das mulheres paraíbas”.³⁷ Tendo tais vestígios históricos em vista, é possível elucubrar que, diferente do que acreditava Lobo, talvez *É Fogo na Roupa!* seja um dos primeiros usos do termo nesse sentido, no que concerne ao cinema brasileiro. Sendo

³⁷ AZEVEDO, Dri. “L’Étoile - A primeira boate lésbica do Rio de Janeiro”. Rio de Janeiro, 11 out. 2021. Instagram: @dri_azevedo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CU5a7K6pOoD/> Acesso em 11 out. 2021.

assim, toda uma outra leitura do filme poderia ser empreendida, considerando também as existências fanchonas e suas espectadorialidades.

Acontecimentos de Última Hora

★ **Interditado o Covil Das "Paraíbas"**

Está interditado o "inferninho" da Galeria Ritz, "L'Étoile Bair", na Avenida Copacabana, 610. Foi fechado, à noite passada, pela Polícia do 12.º DP.

1 O Comissário Geral Aché, que chefiou a operação, disse que "a moral pública estava sendo ofendida" no chamado "cantinho das mulheres paraíbas", segundo denúncias recebidas.

2 Foram detidas Virginia Maria do Nascimento, Lionar Maria de Sá Ferreira, Maria Mafalda Monteiro Torres, Janete Rodrigues, Maria Ferreira dos Santos, Helena Rosa Belardi.

3 O proprietário do "L'Étoile Bair" é o francês Ronaldo Inonini, que se especializou na exploração de mulheres anormais.

Fonte: *Última Hora*. Rio de Janeiro, segunda-feira, 25 de março de 1963, p. 2.

Paula Graham enumera, no contexto do cinema americano, distinções entre os fatores que estimulariam espectadores gays e espectadoras lésbicas. De maneira geral, na teorização ao redor do termo *camp*, a espectadorialidade de homens gays aparece mobilizada pela figura estelar feminina "forte" (por exemplo, o fanatismo por Judy Garland), o que, segundo Graham, expressa "a relação de homens gays com a autoridade masculina, mediada por uma relação com representações do 'feminino'" (GRAHAM, 1995, p. 135, ênfases da autora). A sensação experienciada por homens gays de que suas sexualidades são reprimidas pela instância de autoridade masculina explicaria, em parte, a identificação de homens gays com uma feminilidade excessiva e com corpos femininos que parodiam a autoridade (GRAHAM, 1995, p. 145). Tal figura do "feminino fálico fetichizado" parece ter pouca ressonância com o público lésbico. A autora inclusive questiona a validade de utilizar o termo *camp* nesse contexto, uma vez que o mesmo foi desenvolvido a partir de uma abordagem majoritariamente homossexual masculina: "Aplicar termos como *camp* ou *queer* a práticas de leitura lésbicas tem mais probabilidade de obscurecer a diversidade e a especificidade das práticas em si, bem

como as relações de poder que as estruturam, do que facilitar uma diversidade produtiva de leitura cultural e de práticas estéticas” (GRAHAM, 1995, p. 146).

Para Graham, embora espectadoras lésbicas também tenham prazer em encenações excessivas de gênero e sexualidade, não se trata do mesmo cânone nem das mesmas figuras que geram atração para homens gays (GRAHAM, 1995, p. 145). Por exemplo, a autora nota que personagens que são lidas como estereótipos de lésbicas geralmente se apresentam como mulheres que tentam “negar ou inverter o poder masculino ao submeter homens a um regime feminino”, aparecendo de uma forma “hipersexualizada, perversa e louca” ou como “neurótica, reprimida e autoritária” (GRAHAM, 1995, p. 136). Tais figuras, geralmente andróginas, desinibidas e “sexualmente ativas em seus próprios termos”, seriam as de maior apelo para lésbicas (por exemplo, a persona de Marlene Dietrich), articulando “atributos ‘masculinos positivos’, como honra, coragem e assertividade”, e suas vestimentas ambíguas simbolizando “atitudes masculinas em relação a sexualidade, dinheiro e agressividade” (GRAHAM, 1995, p. 137). Lésbicas, diferentemente de homens gays, por serem excluídas a priori de exercer a autoridade masculina por serem mulheres (GRAHAM, 1995, p. 146), tenderiam a rejeitar a figura estelar de feminilidade excessiva devido à “sensação característica por parte das lésbicas de que elas são excluídas de exercer autoridade pela sexualização passiva (enquanto espetáculo) pelos homens” (GRAHAM, 1995, p. 145). Consequentemente, para Graham, o foco de atração para espectadoras lésbicas seria a “ilusão prazerosa da presença física e controle ativo transmitido pela masculinização do corpo feminino”, ou seja, “uma agência masculinizada sexualmente ativa, mas não redutível à sexualização” (GRAHAM, 1995, p. 144).

Na esteira de Graham, eu terei a cautela de não utilizar o termo *frescura* para pensar espectadorialidades de mulheres não-heterossexuais daquela época. Talvez um termo derivado da palavra *fanchona*, como *fanchonice*, possa ser usado para denominar, mesmo que provisoriamente, certa sensibilidade estética homossexual feminina que se diferiria daquela dos *frescos*, e que informaria certas práticas espectadoriais opositivas ou resistentes. Do ponto de vista de uma *espectatorialidade fanchona*, a figura de Madame Pau Pereira ressurgiu como potencialmente prazerosa ou transgressora, sendo sua contínua caracterização andrógina o principal atrativo. Se, por um lado, a vingança contra os maridos é o fio condutor da trama,

por outro, Madame Pau Pereira raramente é vista na companhia de Coronel Rubião. Ela parece mais preocupada em estar perto de suas companheiras congressistas — seja nas mesas de jantar, seja no salão de beleza — em uma relação muito mais íntima com as demais mulheres que subentende, mesmo que de maneira sublimada, possíveis afetividades não-heterossexuais femininas, disponíveis para fruição espectral pelas fanchonas da época.

É possível afirmar, como faz Lobo, que as marchinhas de carnaval machistas e a sabotagem do congresso por Quincas são uma tentativa deliberada de conter as mulheres e sua tentativa de reivindicação de emancipação. Nesse sentido, o filme se encaixaria nas críticas de Graham, quando ela ressalta que geralmente personagens mulheres andróginas em filmes “podem emular o poder masculino mas não podem se apropriar dele para finalidades femininas” (GRAHAM, 1995, p. 136). Os filmes tentariam comumente restaurar a ordem heterossexual, e mesmo “parodiando formas específicas de autoridade masculina”, ao mesmo tempo acabariam confirmando “a ilegitimidade da autoridade feminina em si” (GRAHAM, 1995, p. 141). Entretanto, em sua estrutura fragmentada, *É Fogo na Roupa!* está longe de ter a coerência narrativa que Lobo demanda do filme, constantemente articulando discursos contraditórios sobre questões de gênero e sexualidade. Muita coisa acontece depois que o Congresso é sabotado, e o entendimento de que Coronel Rubião triunfou depende mesmo de uma leitura heterossexual. Durante os momentos finais, em que as congressistas descobrem a farsa de Quincas, Chiquinho (Ankito) flerta com Madame Pau Pereira, e logo depois eles protagonizam uma longa sequência de dança no meio do salão do Cassino que mais se assemelha a uma briga. Ao som da versão instrumental do tango *La cumparsita* (de Gerardo Matos Rodríguez), durante uma desengonçada e por vezes agressiva coreografia (ela parece enforcá-lo em determinado momento), ambos competem constantemente para ver quem vai guiar o par. O número, por mais solto que pareça dentro da narrativa, retoma as tensões de gênero da trama, mesmo que seja para incitar o riso na plateia extradiegética com os malabarismos de Ankito ou a pouca desenvoltura de Violeta Ferraz. A sequência finaliza com o comediante estatelado no chão depois de ser “nocauteado” pelo longo penacho de Madame Pau Pereira (que se mantém em pé, recebendo os aplausos da plateia intradieética) e parece sugerir que seus embates com figuras masculinas ainda não cessaram.

O filme termina, de fato, com as congressistas, lideradas por Madame Pau Pereira,

punindo Quincas com tapas e pontapés por tê-las traído a confiança. Esse “ataque pela retaguarda” pode ser lido como simples punição violenta do personagem fresco pela personagem fanchona; mas, alternativamente, pode ser entendido, em sua dimensão irônica, a uma represália das fanchonas para com os homossexuais que compactuam com as estruturas hegemônicas patriarcais em detrimento de uma aliança com as mulheres. Uma releitura mais atenta das chanchadas cariocas pelo ponto de vista da *fanchonice* pode ser reveladora de outras camadas de interpretação desses filmes, e uma historicização mais detalhada das presenças e das espectadorialidades fanchonas das chanchadas ainda aguarda para ser escrita.

***É Fogo na Roupa!* e o contexto pré-movimento homossexual brasileiro**

No mesmo mês de lançamento de *É Fogo na Roupa!*, estreava nos palcos do Teatro Recreio a mais nova contratada por Walter Pinto: a vedete Ivaná, diretamente dos cabarés de Paris para integrar o elenco da revista *É Fogo na Jaca*, escrita por Freire Júnior, Luis Iglesias e Walter Pinto. O espetáculo foi um sucesso estrondoso, com mais de cem apresentações (RODRIGUES, 2016, p. 103). A ambiguidade de gênero de Ivaná era a grande atração de suas apresentações, sendo tratada com grande curiosidade pela imprensa brasileira — ao estampar a capa da revista *Manchete* (n. 75), em 26 de setembro de 1953, foi considerada “A grande dúvida” do teatro de revista da época, como dizia o título da famosa reportagem de Ivo Serra, que apresentava fotos suas montada e desmontada, e na qual o jornalista intercalava pronomes masculinos e femininos, chegando a utilizar pontos de interrogação para expressar sua dúvida sobre como referir-se à artista (LION, 2015, p. 114-117). Sobre o uso da palavra “travesti” naqueles tempos, Rita de Cássia Colaço Rodrigues recorda o seguinte:

Por essa época, o termo travesti no mundo dos espetáculos ainda significava o ato de vestir-se e imitar o outro gênero, recurso teatral empregado em vários países para contornar a proibição de mulheres atuarem no teatro, embora já houvesse a associação da ambiguidade ou inversão do gênero, praticada maciçamente nos bailes de carnaval dos teatros Recreio e João Caetano, com a homossexualidade. Havia, pode-se dizer, dois tipos distintos de travestis (ou “fazer travesti”, como era usual dizer na ocasião), em nossas artes cênicas, casas noturnas, cinema e no carnaval: homens heterossexuais fazendo a representação do feminino em forma de paródia, (do que Oscarito e Grande Otelo são as expressões máximas, popularizadas através do cinema); [...] e, igualmente no teatro, em boates e no carnaval, homens então designados como homossexuais (hoje transgêneros), portadores de estilo de gênero dito efeminado (bichas, na terminologia popular; invertidos,

anormais, perversos, bonecas e enxutos, no dizer da imprensa). Essas pessoas, então designadas pelo pronome masculino, não se apresentavam com o gênero feminino para os atos cotidianos da vida civil; mesmo na ida para o teatro ou boate, onde apresentariam os seus shows. Montavam-se e desmontavam-se (como costumam dizer ainda hoje) no local da apresentação. (RODRIGUES, 2016, p. 104)

A historiadora também salienta que o uso da palavra “transformista” para designar tais artistas se tornou uma “nomenclatura profissional oficializada pelo sindicato dos atores teatrais, na ocasião, para distingui-los, ao mesmo tempo, do antigo travestismo caricato, realizado por homens heterossexuais nas revistas e chanchadas, e das bichas travestidas que exerciam a prostituição” (RODRIGUES, 2016, p. 101). Entre esses dois termos recorrentes à época, Antonio Ricardo Calori de Lion resume da seguinte maneira o status de Ivaná:

Ivaná foi apontada como a “primeira travesti” a atuar nos palcos do Brasil de forma não caricata e reconhecida como uma vedete, mas ela não era uma travesti tal como se identifica atualmente. O trabalho artístico do ator Ivan Damião em compor uma persona feminina e viver profissionalmente disso, caracteriza sua obra como um/a transformista. (LION, 2015, p. 115)

Ainda sobre a questão, Martin Jayo e Emerson Silva Meneses complementam:

É sabido que Ivaná, ao menos durante boa parte de sua vida, viveu como homem e adotava vestuário masculino quando não estava em cena. É possível, porém, que ela tenha sido o que hoje se classifica como uma pessoa trans, levando-se em consideração a informação [...] de uma declaração que Ivaná teria dado à imprensa em 1961: o seu desejo de submeter-se a uma cirurgia para “mudança de sexo”. (JAYO, MENESES, 2018, p. 163)

A presença de artistas travestis e transformistas não era uma novidade nem no teatro nem no cinema brasileiros,³⁸ mas o “fenômeno Ivaná”, no limiar entre travesti e transformista, sugeria “que nos anos 1950 já surgiam formas de transpor barreiras binárias de gênero e sexualidade.” (JAYO, MENESES, 2018, p. 163) A grande dúvida que Ivaná suscitava na época se estende até hoje, na profusão de termos que seus estudiosos utilizam para defini-la, tentando fazer jus ao seu caráter pioneiro e transgressor. Jayo e Meneses a caracterizam como uma “artista cuja identidade de gênero fora de cena só é possível conhecer por especulações,

³⁸ Para uma ‘pré-história’ da presença travesti e transformista nos palcos, ver o capítulo “Reminiscências da cena travestida” em *Devassos no Paraíso*, de João Silvério Trevisan (2018, p. 221-237), e a periodização histórica esboçada por Martin Jayo e Emerson Silva Meneses (2018). Sobre a presença de Darwin, “imitador do belo sexo” nos filmes e cine-teatros dos anos 1920, consultar as pesquisas de Sancler Ebert (2018a, 2018b e 2018c), e, futuramente, sua tese de doutorado (no prelo). Sobre Aymond, ver Giovanna Zamith Cesário (2019).

mas que construiu para o palco uma identidade feminina”; nesse sentido, podia ser considerada “precursora do questionamento dos valores cisonormativos enraizados na sociedade”, verdadeira representante de “uma primeira e restrita geração de artistas transgênero” e “inauguradora, ainda na década de 1950, da presença travesti nos palcos brasileiros” (JAYO, MENESES, 2018, p. 164; 170). Lion, por sua vez, num certo americanismo anacrônico, a define como “um/a sujeito/a queer com notoriedade naquele momento” (LION, 2015, p. 103). Ainda em 1953, Ivaná filmaria sua incursão musical em *Mulher de Verdade* (Alberto Cavalcanti, 1954), que chegaria aos cinemas no ano seguinte. Apesar do título, a fita não colocava em questão a identidade de gênero ou a sexualidade da artista, mas tirava proveito de sua ambiguidade, creditando tanto seu nome masculino quanto o feminino — ‘Ivan (Ivaná)’ — com destaque nos materiais de divulgação, como nota Luis Henrique Martins (2017, p. 23).³⁹

Também em 1953, era publicada a segunda edição de *Homossexualismo masculino*, de Jorge Jaime, que continha o tratado médico-legal — apresentado originalmente pelo autor em 1947, enquanto estava na graduação na Escola Nacional de Direito do Rio de Janeiro —, acompanhado de um romance em forma de diário, *Lady Hamilton*, que narrava as agruras da vida de um homossexual, Paulo (GREEN, 2000, p. 282). Segundo James Green, sua obra era, de maneira geral, condenatória em relação aos homossexuais, ao mesmo tempo em que, curiosamente, os defendia contra abusos da polícia e chantagens, além de propor a legalização do casamento homossexual. Assim, apesar de reforçarem “as noções hegemônicas acerca do homossexual como um ser solitário e doente,” os escritos de Jaime tinham, nas palavras de Green, “o mérito de captar momentos reais nas vidas dos homossexuais no Rio de Janeiro. Por meio das cartas, referências a locais de encontros e práticas sexuais, além de anedotas sobre bichas na Cinelândia, os homossexuais podiam vislumbrar sinais autoafirmativos de vidas semelhantes às suas.” (GREEN, 2000, p. 288)

Lançado naquele mesmo ano, *É Fogo na Roupa!* centrava sua narrativa ao redor de diversos personagens ambíguos em termos de gênero e sexualidade, que, apesar de

³⁹ Lion (2015, p. 109) recorda que, no teatro, além de participar de *É Fogo na Jaca*, Ivaná também esteve, nos anos seguintes, nas revistas *Eu Quero é me Badalar* e *O Diabo que a Carregue Lá Pra Casa*, de Walter Pinto, e *Doll Face* e *Mais... Muito, Mesmo!*, de Zilco Ribeiro. No cinema, também apareceu em *Guerra ao Samba* (1956) e *Mulheres, Cheguei!* (1959).

estereotipados, também podiam suscitar os prazeres espectatoriais de “invertidos”, “frescos” e “fanchonas”. Porque, então, o filme de Macedo não é debatido como um exemplar paradigmático desse contexto pré-movimento homossexual brasileiro? Em sua substancial ampliação do estudo de Moreno, Chico Lacerda (2015) sequer cita *É Fogo na Roupa!*, escolhendo como objeto privilegiado para analisar a “transgeneridade farsesca” a performance do (supostamente) heterossexual Oscarito dirigida pelo heterossexual Carlos Manga em *Dois Ladrões* (1960) (LACERDA, 2015, p. 47), a mesma reverenciada por Sérgio Augusto (AUGUSTO, 1989, p. 183) — perdendo, portanto, a oportunidade de redescobrir e revalorizar, com todas as suas contradições, a “bonecagem” de Quincas, interpretada de fato por um provável homossexual, Antônio Spina, e dirigida por um homossexual. Não seria o caso, aqui, a despeito das próprias pretensões conscientes de seu diretor, de propor de uma vez por todas a inclusão de *É Fogo na Roupa!* no conjunto de antecedentes dos “protoativismos de bonecas e invertidos” (RODRIGUES, 2012) de que fala Rita Colaço em sua tese de doutorado? O ano de 1953 não foi um ano qualquer, e, mesmo que Watson Macedo não possa ser considerado propriamente um “protoativista” homossexual, seu filme condensava boa parte das ansiedades em torno das questões de gênero e sexualidade de seu momento histórico.

***É Fogo na Roupa!* como “espetáculo da indiscrição”**

O argumento sustentado até aqui pode ser resumido da seguinte maneira: a profusão de personagens desviantes da heteronormatividade em *É Fogo na Roupa!* seria uma expressão da própria homossexualidade dos envolvidos em sua produção, em especial a de seu diretor, o “discreto” Watson Macedo — ou seja, uma autoexpressão “indiscreta” de sua subjetividade que, dado o contexto histórico em que surgiu, deveria ser redescoberta e, no limite, celebrada por uma historiografia queer do cinema brasileiro. Entretanto, o argumento oposto poderia ser levantado — historicamente, homossexuais estiveram muito mais empenhados em recusar seu pertencimento a um “coletivo” do que o contrário, como resume Didier Eribon:

Um homossexual está sempre dividido entre duas realidades opostas que moldam seu próprio ser. Ele é engendrado como um indivíduo inferiorizado, e sua subjetividade é moldada pelo auto-ódio, por uma recusa em se identificar com aqueles que vivenciam o mesmo tipo de inferiorização. Um indivíduo homossexual é preparado para um tipo de isolamento ou individualismo, talvez baseado na vergonha (a aversão à sua própria

homossexualidade) ou talvez no orgulho (um desprezo elitista dirigido a outros homossexuais). No entanto, dado que ele foi engendrado pelos mesmos processos de “sujeição-subjugação” que outros homossexuais (dos quais a violência do insulto é uma forma condensada, o insulto como base de uma relação com um mundo definido pelas normas da ordem sexual), ele necessariamente pertence, querendo ou não, ao “coletivo” que ele deseja rejeitar. (ERIBON, [1999] 2004, p. 130)

Um exemplo desse posicionamento ambíguo aparece nas páginas da obra prima de Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido* — mais especificamente seu quarto volume, *Sodoma e Gomorra* (1921/1922), que aborda a questão da homossexualidade de forma mais direta. Em sua célebre análise, Eve Kosofsky Sedgwick verifica que o Narrador do romance produz um verdadeiro *espetáculo do armário* ao redor da figura do barão M. de Charlus, ao caracterizá-lo como um “invertido”, ou seja, como um homem “feminino” internamente; ao descrever seu encontro amoroso com Jupien nos termos de um metafórico “hermafroditismo botânico” (a polinização das orquídeas por insetos); e ao sugerir frequentemente sua analidade, através de “algum gracejo de mau gosto” (por exemplo, dentro de um vagão, um dos personagens comenta, ao notar o olhar de Charlus direcionado para “um empregado de longos cílios de bailarina”: “se o barão começa a namorar o picotador, não chegaremos nunca, pois o trem vai andar de costas”).⁴⁰ Assim, através de estratégias retóricas, o Narrador constrói uma imagem “espetacularizada” do armário tal qual visto por um observador “de fora”, garantindo a si mesmo um “diferencial de conhecimento especular” que o distingue do homossexual que é por ele observado. Ao mesmo tempo, visto que o romance subentende a máxima de que *é necessário ser um invertido para reconhecer outro invertido*, tal *espetáculo do armário* só seria possível a partir de um *ponto-de-vista do armário*, fornecido por alguém que também o “habita”. Em outras palavras, a perspectiva expressa pelo Narrador proustiano (e, em última análise, pelo próprio Proust), que busca des-espetacularizar sua enunciação de maneira proposital e que se esconde por trás do “enquadramento” daquela narrativa, seria oriunda de uma segunda (e simultânea) dimensão da experiência do armário (SEDGWICK, 1990, p. 219-226).

Essa tensão entre uma homossexualidade “invisível” e outra demasiado “visível”

⁴⁰ Utilizo aqui trechos da tradução de Mário Quintana para o romance proustiano (PROUST, [1921/1922] 2008, loc. 7500-7505). Na tradução fornecida por Sedgwick, lê-se: “se o barão começa a paquerar o condutor...” (SEDGWICK, 1990, p. 226).

perpassa o próprio discurso psicanalítico no início do século XX. Em sua “nosologia” da homossexualidade masculina, Sandór Ferenczi (1911) argumentava que a categorização dos homossexuais em dois tipos (“ativo” e “passivo”) era equivocada, uma vez que tais indivíduos sofriam “síndromes” de naturezas diferentes, que não deveriam ser confundidas entre si. Preferindo o termo “homoerotismo”, o autor propunha uma diferenciação mais estrita entre “homoerotismo de objeto” e “homoerotismo de sujeito”, na qual apenas este último poderia ser considerado “inversão”:

Só o homoerótico passivo merece ser chamado de “invertido”, só neste caso se verifica uma verdadeira inversão das características psíquicas normais — e, talvez, também corporais —, só ele é um verdadeiro “estágio intermediário”. Um homem que durante a relação sexual com outros homens se sente mulher está invertido em relação ao seu próprio eu (homoerotismo por inversão de sujeito, ou, mais resumidamente, “homoerotismo de sujeito”); ele se sente mulher, e isso não apenas na relação genital, mas em todas as relações da vida.

É bem diferente no caso do verdadeiro “homossexual ativo”. Ele se sente um homem em todos os aspectos, é via de regra muito enérgico e ativo, e não há nada de afeminado a ser descoberto em sua organização corporal ou mental. Só o objeto de sua inclinação que é trocado, de modo que se pode chamá-lo de homoerótico pela troca do objeto amoroso, ou, mais resumidamente, um homoerótico de objeto. (FERENCZI, [1911] 1994, p. 299-300)

Eribon ([1999] 2004, p. 81) recorda que Sigmund Freud, em seus *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (1905), recorria às distinções de Ferenczi, adicionando a ressalva de que “em muitas pessoas se acham mescladas uma parte de homoerotismo de sujeito e uma medida de homoerotismo de objeto” (FREUD, [1905] 2016, p. 36). Quanto à noção de “inversão” caricaturada por Proust em seu romance, Eribon enfatiza que era parecida com a de “terceiro sexo” defendida por Magnus Hirschfeld na virada do século XIX para o XX, que, por sua vez, era remanescente daquela de “uranista” cunhada por Karl Heinrich Ulrichs no começo dos anos 1860. Ulrichs utilizava a palavra, emprestada de *O Banquete* de Platão, para designar o homossexual enquanto “homem-mulher” (*anima muliebris in corpore virili inclusa*, ou seja, “uma alma de mulher encerrada no corpo de um homem”) e defender o casamento “homossexual” em termos “heterossexuais” (ou seja, não o casamento entre dois “uranistas”, mas entre um “uranista” e um “homem de verdade”, heterossexual) (ERIBON, [1999] 2004, p. 84). A crítica de Guy Hocquenghem à heteronormatividade do modelo ferencziano (que se estende aos demais) é notória:

a complementaridade dos dois tipos de homossexuais analisada por Ferenczi garante a existência de um mundinho homossexual que se beneficia da sorte de ser comparável termo a termo ao mundo heterossexual, de ser ligado a ele metaforicamente como um conjunto paralelo a outro, e sobre o qual pesa a maldição de ser apenas a caricatura perversa da normalidade (HOCQUENGUEM, [1972] 2020, p. 145)

Em sua crítica à ideia de inversão, Eribon retoma Hocquenghem e Sedgwick, ao comparar Ulrichs e Proust:

Em Ulrichs, encontramos uma mistura surpreendente de ativismo homossexual e de pensamento homofóbico, e em Proust uma mistura igualmente surpreendente de uma vontade destemida de falar sobre homossexualidade e da necessidade de apresentá-la sob uma perspectiva ingloria. Juntando ambos, encontramos um misto de afirmação cuidadosa da existência dos homossexuais e de uma eterna obrigação de retratá-los em referência à heterossexualidade, de descrevê-los em termos de inversão e da relação entre masculinidade e feminilidade. (ERIBON, [1999] 2004, p. 86)

Neste contexto, a noção de inversão nada mais é do que um insulto disfarçado com roupas pseudocientíficas. Em seu duplo sentido, refere-se, por um lado, à ideia de que o masculino é superior ao feminino (e, portanto, à ideia de que o homem que ama as mulheres é superior ao homem que ama os homens, de quem se poderia suspeitar ser uma mulher, de qualquer forma). Por outro lado, refere-se à ideia de que uma relação que une “diferenças” é superior àquela que reúne coisas que são iguais. O que equivale a dizer, em ambos os casos, que um heterossexual é superior a um homossexual — porque é heterossexual. (ERIBON, [1999] 2004, p. 87)

De um lado, a homossexualidade compreendida como “uma inversão interiorizada de gênero (alma de mulher em corpo de homem ou alma de homem em corpo de mulher)”; de outro, entendida como “uma inversão exteriorizada do objeto desejado (outro homem em vez de uma mulher, ou outra mulher em vez de um homem)”: Eribon constata que “há muito tempo a maioria dos discursos sobre a homossexualidade não faz nada além de recitar e recombinar esses dois sentidos de inversão” (ERIBON, [1999] 2004, p. 80). Ao mesmo tempo, o autor não se impede de imaginar um futuro homossexual para além da terminologia heterossexualizante:

O inconsciente homossexual também é estruturado pelas regras da linguagem heterossexual. Somente o trabalho político e cultural de reinvenção coletiva dos homossexuais por si mesmos conseguiria perturbar o ciclo imemorial pelo qual essa heteronormatividade social se reproduz de maneira impensada. (ERIBON, [1999] 2004, p. 87)

Penso que ainda hoje estamos aguardando ansiosamente essa tal reinvenção coletiva das dissidentes de gênero e sexualidade por si mesmas, profetizada por Eribon — toda a discussão ao redor da “não-binariedade” parece promissora, nesse sentido. Entretanto, se tal realidade livre dos mais diversos binarismos não está disponível nem para nós em 2022, ela certamente não estava no horizonte de Watson Macedo nos anos 1950. Isto é bastante palpável no “espetáculo do armário”, ou melhor, no “espetáculo da indiscrição”, que se desenrola em *É Fogo na Roupa!* — espetacularização deliberada, e que fazia parte, inclusive, dos materiais de divulgação do filme: uma das fotos de cena mostrava justamente Quincas “se desmontando” na frente de Coronel Rubião, enfatizando a “indiscrição” como um dos atrativos da fita.



Foto de cena: Quincas “se desmontando” em frente de Coronel Rubião em *É Fogo na Roupa!*
Fonte: Banco de Conteúdos Culturais — Cinemateca Brasileira.

Assim, talvez seja preciso depurar a hipótese até aqui apresentada. Primeiramente, há uma tensão interna à concepção do filme, entre um cineasta “discreto”, Watson Macedo, e o roteirista Cajado Filho, descrito de forma recorrente como mais “assumido”, portanto, menos “discreto”. Em segundo lugar, essa tensão se traduz num roteiro (escrito a quatro mãos) que explora um verdadeiro *espetáculo da indiscrição*, no qual as mais diversas personagens

“indiscretas” desfilam (de um lado, um “homoerotismo de sujeito” representado pela “montação” temporária do “invertido” cabeleireiro Quincas e a transgressão de gênero permanente da “fanchona” Madame Pau Pereira; de outro, um “homoerotismo de objeto” representado no “fresco” Juvenal e no “fanchono” Coronel Rubião, ambos vivendo casamentos de fachada). Em terceiro lugar, a encenação de Macedo, nosso chanchadeiro proustiano, expressa o dilema de seu *ponto-de-vista da discricção*, que tornava a “indiscrição” excessiva através de seu enquadramento, talvez no intuito de se diferenciar, implicitamente, em relação aqueles “indiscretos” (e não tornar seu próprio armário um espetáculo), ao mesmo tempo em que explicitava a variedade de possibilidades de existência “indiscreta”, a ponto da fita ser compreendida pelos detratores da época como propagandista dessa mesma “indiscrição”.

A propósito de sua argumentação sobre Proust, Sedgwick declara que o que menos importava era apenas tirá-lo do armário — expor a homossexualidade enrustida do Narrador e do próprio Proust havia se tornado uma afirmação banal, não sendo sequer possível, já naquela altura, reaccessar sua obra sem tal dado. Antes de mais nada, a autora considerava outro questionamento “menos banal”: ela preferia investigar “como a leitora, por sua vez, se constitui nessa relação [com a obra]: como, entre as construções incoerentes de sexualidade, gênero, privacidade e minoritarização, uma poética e uma política de isenção perigosamente capacitadoras podem se construir nela e através dela.” (SEDGWICK, 1990, p. 223) Salientando as espectralidades resistentes, Eribon afirma, de maneira análoga, que as representações preponderantemente negativas de homossexuais no cinema americano, aquelas rechaçadas pelo trabalho de Russo, desempenharam certo papel “positivo”, apesar de tudo:

Caricaturar, ridicularizar, insultar homossexuais — por muito tempo, havia poucas outras formas de discurso publicamente acessíveis a respeito deles — era pelo menos falar sobre eles. E falar sobre eles era, de alguma forma, permitir que se reconhecessem. Isso possibilitou que eles superassem a sensação que tinham de estarem sozinhos no mundo. (ERIBON, [1999] 2004, p. 149-150)

O que mais me fascina em *É Fogo na Roupa!* é essa possibilidade, a de que espectadores dissidentes de gênero e sexualidade talvez tenham se constituído naquela época a partir desse filme, ao assistirem aquelas figuras que eram “grandes dúvidas” e que ousavam

certa “indiscrição” nas telas dos cinemas brasileiros. É improvável que sejam encontrados relatos acerca disso, então, por ora, deixo esta hipótese referente ao passado a cargo da minha imaginação. Entretanto, visto que uma cópia do filme sobreviveu até aqui, estou curioso para saber como nós poderíamos nos constituir hoje a partir de seu redescobrimto, de sua reavaliação, ao restituí-lo ao seu devido lugar de destaque numa historiografia fresca do cinema brasileiro, e fazermos a ele as perguntas pertinentes.

“A Favor da Indiscrição” (ou “A Favor da Frescura”)

De acordo com Chico Lacerda, o principal “problema” do modelo utilizado por Antônio Moreno para avaliar a representação homossexual no cinema brasileiro era considerar “a efeminação masculina e o exagero próprio ao *camp* como algo de valor negativo em si” (LACERDA, 2015, p. 25). Lacerda contextualiza brilhantemente as condições sociais, históricas e culturais que engendraram a perspectiva de Moreno:

No caso de Moreno o problema é mais evidente, uma vez que o Brasil apresentou uma ruptura mais acentuada entre dois diferentes modelos de inteligibilidade das práticas homoeróticas masculinas: até o final da década de 1980, a hegemonia pertencia ao modelo denominado hierárquico, onde a homossexualidade masculina era definida menos em termos do gênero do objeto de desejo e mais pela expressão de gênero do próprio indivíduo. Assim, certos homens — popularmente denominados bofes — podiam praticar sexo com outros homens e ainda assim salvaguardar seu status heterossexual, desde que mantivessem uma postura masculina e o papel ativo no ato. Já outros — as bichas — tinham seu status homossexual eminentemente definido pela postura feminina, em detrimento do direcionamento do desejo sexual em si. Quando Moreno escreveu sua dissertação, em [1995], o modelo igualitário — muito próximo do modelo estadunidense das lésbicas e gays assimilacionistas, definido pelo gênero do objeto de desejo e seguindo um padrão eminentemente branco, de classe média, cisgênero e monogâmico — estava em amplo processo de disseminação, através da conjunção entre mercado e movimento ativista. A popularização do modelo igualitário contou, além disso, com uma estratégia de descolamento e negação do modelo anterior, dada a imensa carga de rejeição que sofria a figura da bicha.

Assim, tanto a falta de contextualização para julgar toda a cinematografia brasileira de antes de 1990, quanto uma postura de adesão à estratégia de distanciamento do modelo hierárquico e, especialmente, da figura da bicha, podem explicar o fato de Moreno ter eleito certas características — a ligação com a marginália, a ausência de conjugalidades heteronormativas e, especialmente, a efeminação masculina — como elementos definidores de uma representação negativa. (LACERDA, 2015, p. 24)

Não se trata aqui de desvalorizar o pioneiro trabalho quantitativo de Moreno. Nesse aspecto, concordo plenamente com Mateus Nagime, em sua paráfrase de Niall Richardson:

Niall Richardson tentou relativizar a tensão entre o movimento de liberação LGBT e o movimento queer, ao julgar essas duas estratégias de representação imagética: “somente podemos rejeitar hoje as políticas da Segunda Onda da Liberação Gay porque ela de fato aconteceu”.⁴¹ Ou seja, mesmo que já soem ultrapassados e datados, os trabalhos de Russo e Moreno, entre outros, foram essenciais tanto para tornar pública a presença de homossexuais nas telas de cinema quanto para servir de plataforma para que estudiosos pudessem questionar esse formato de listagem e avaliação. (NAGIME, 2016, p. 65)

A pesquisa de Moreno é, recorrentemente, comparada à de Vito Russo — que certamente lhe serviu de inspiração. Entretanto, se o foco da discussão fosse deslocado para a conceituação da frescura, Moreno seria muito mais o “nosso” Andrew Britton do que o “nosso” Russo. Em 1964, Susan Sontag publicava seu artigo seminal sobre a suposta sensibilidade atrelada à homossexualidade masculina, “Notas sobre a ‘Frescura’” [*Notes on ‘Camp’*], que seria posteriormente republicado na coletânea *Contra a Interpretação, e Outros Ensaios* [*Against Interpretation, and Other Essays*]. Em 1978/1979, Andrew Britton, por sua vez, em “A Favor da Interpretação: Notas Contra a Frescura” [*For Interpretation: Notes Against Camp*], questionava frontalmente Sontag, num pastiche às avessas do artigo da autora (desde os trocadilhos no título, passando pelo seu formato em notas), além de rebater as mais recentes teorizações sobre o conceito por Jack Babuscio ([1977] 2004) e Richard Dyer, ambas em 1977. Numa das notas, Britton sintetiza sua perspectiva:

Frescura sempre conota “afeminação”, não “feminilidade”. O gay fresco [*camp gay*] declara: “‘Masculinidade’ é uma convenção opressiva à qual me recuso a me conformar”, mas sua inconformidade depende em todos os pontos da preservação da convenção que ele ostensivamente rejeita — neste caso, uma aceitação geral do que constitui “um homem.” O comportamento do fresco só é reconhecível como um desvio de uma norma implícita, e sem essa norma, deixaria de existir; faltaria-lhe definição. Ele não propõe, e não pode propor, por um momento sequer, uma crítica radical da própria norma. Sendo essencialmente uma mera brincadeira com determinados signos convencionais, a frescura simplesmente substitui os signos de masculinidade por uma paródia dos signos de feminilidade e reforça as definições sociais existentes de ambas as categorias. O padrão do “masculino” continua sendo o ponto fixo em relação ao qual os gays masculinos e as mulheres emergem como “aquilo que não é masculino”. (BRITTON, [1978/1979] 2009, p. 389)

⁴¹ RICHARDSON, Niall. **The queer cinema of Derek Jarman**. Londres: I.B. Taurus, 2009. p. 35.

Tal posicionamento anti-frescura, similar ao de Moreno, era diametralmente oposto à argumentação de Babuscio ou Dyer. Britton desconsiderava qualquer possibilidade de “subversão” na frescura, inclusive taxando-a como “colaboracionista” com o *status quo*, ao passo que Babuscio insistia que aquela “sensibilidade gay” era um “fenômeno proto-político”, por ser “um meio de destacar aquelas ambiguidades e contradições culturais que nos oprimem a todos, gays ou héteros, e, em particular, mulheres.” (BABUSCIO, [1977] 2004, p. 128) Enquanto isso, Dyer discorria sobre seu prazer em referir-se a si mesmo ou a seus amigos gays com codinomes e pronomes femininos. Ainda que resquícios de inferiorização do feminino volta e meia surgissem em certos usos dessa forma de comunicação, ele proclamava que continuaria com a prática, pois preferia “gays identificados com mulheres heterossexuais do que com homens heterossexuais”, visto que rejeitava “a maioria dos valores associados à masculinidade nesta sociedade (agressividade, competitividade, estar ‘acima’ da ternura e da emoção)” (DYER, [1977] 2002, p. 51). Nesse debate, é quase desnecessário reiterar que eu, autoidentificado como fresco, acredito num potencial subversivo da frescura, tal qual vislumbrado por Babuscio e Dyer.

Em comparação à pesquisa de Moreno, pode-se dizer que a de Vito Russo compreendia as potencialidades da frescura de maneira um pouco mais nuançada — uma compreensão que coincidia, de maneira inusitada, com outra anterior a ela, a de Parker Tyler. É fato que Russo, “determinado a examinar como a homofobia dentro e fora das telas informava a representação dos gays [que era] hegemônica em Hollywood”, escreveu *The Celluloid Closet* com um intenso desejo de “aniquilação edipiana” em relação ao *Screening the Sexes* de Tyler, publicação que considerava “inadequada”, “esotérica”, “elitista”, e “irritantemente apolítica [em sua recusa] a combater a homofobia”. Ainda assim, o livro de Tyler teria fornecido para Vito “um ponto de partida imprescindível, muito mais do que ele reconheceria em anos posteriores”, relembra Michael Schiavi, biógrafo de Russo (SCHIAVI, 2011, p. 172). E se as abordagens de Tyler e Russo eram bastante contrastantes entre si, em pelo menos um tópico elas pareciam concordar: na teorização da ambiguidade de gênero de Greta Garbo.

Na introdução de um livro dedicado a Garbo, Tyler a exaltava por suas qualidades

camaleônicas, por se transformar completamente “sob certas condições” ou de um papel para outro, por considerá-la “de longe a mais mercurial” ou volátil das atrizes. Em sua opinião, ela também exalava um “tipo de sexualidade cativamente ambivalente” que gerava uma “atração surpreendentemente instantânea” tanto para plateias masculinas quanto femininas, tal qual uma *drag* montada em suas performances de palco:

Garbo ‘se montava’ [*got in drag*] sempre que assumia algum papel de intenso glamour, sempre que se enternecia dentro ou fora dos braços de um homem, sempre que simplesmente deixava aquele pescoço celestialmente flexionado — que linha magnífica ele forma; como um ganso em vez de cisne — carregar o peso de sua cabeça reclinada. (TYLER, 1963, p. 12-15)

Evocando um crítico que, certa vez, referiu-se a Garbo dubiamente como “uma garota”, Tyler insiste em sua ambiguidade sexual e de gênero: “Será? Como se isso fosse tudo que ela foi, e é, e se tornou. Existem mais sexos, e nuances sexuais, do que podem ser contados nos dedos das duas mãos”. Quando contracenava com atrizes mais jovens, Garbo adquiria uma postura mais “masculina” ou “enigmática” (TYLER, 1963, p. 10); quando precisava conquistar um homem, ela dissimulava um “ar de pseudo-desamparo” (TYLER, 1963, p. 16). Pela forma como suas personagens se utilizavam deliberadamente das expectativas dos papéis de gênero em benefício próprio, Garbo parecia desejar constantemente “os prazeres de ambos os sexos” (TYLER, 1963, p. 26) — aspecto que leva o autor a concluir, a respeito tanto do estilo de atuação da atriz quanto da encenação de um modo geral: “Quão esplendorosa parece a arte de representar! É tudo *transformismo* [*impersonation*], quer o sexo por debaixo seja verdadeiro ou não” (TYLER, 1963, p. 28).

Ao que tudo indica, um ano depois, Sontag estava ciente dos comentários de Tyler, e refere-se justamente ao “assombroso vazio andrógino por trás da beleza perfeita de Greta Garbo” como exemplo do tipo de androginia atrativa para uma sensibilidade fresca:

Nesse caso, o gosto fresco inspira-se numa autenticidade do gosto em grande parte não reconhecida: a forma mais refinada de atração sexual (assim como a forma mais refinada de prazer sexual) consiste em ir contra a corrente do próprio sexo. O que há de mais belo nos homens viris é algo feminino; o que há de mais belo nas mulheres femininas é algo masculino... Aliado ao gosto fresco pelo andrógino existe algo que parece bastante diferente mas não é: uma tendência ao exagero das características sexuais e aos maneirismos da personalidade. Por razões óbvias, os melhores exemplos que podemos citar

são as estrelas de cinema. (SONTAG, [1964] 1996, p. 279)

E prossegue: “A Frescura vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma “lâmpada”, não uma mulher, mas uma “mulher”. Perceber a Frescura em objetos e pessoas é entender que Ser-é-Representar-um-Papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro.” (SONTAG, [1964] 1996, p. 280)

Esther Newton retomou as premissas de Tyler, Sontag e Babuscio em sua teorização sobre como frescura [*camp*] e montagem [*drag*] se fundem e se retroalimentam nas subculturas homossexuais, reiterando que a atuação de Garbo “era vista como ‘montagem’ [*drag*] porque era considerada marcadamente andrógina e porque ela interpretava (de maneira até exagerada) o papel de *femme fatale* com estilo” (NEWTON, 1979, p. 109). Para Newton, o exemplo mais explícito era a dissimulada espiã vivida por Garbo em *Mata Hari* (George Fitzmaurice, 1932), que abusava dos artifícios (figurinos e adereços luxuosos) para seduzir os oficiais russos, fazendo-os acreditar em sua simulação de amor apenas para deles obter informações privilegiadas. Tal autoconsciência ininterrupta do próprio papel de gênero desempenhado socialmente marcava a experiência de muitos homossexuais — em particular daqueles que, por diversas razões, precisavam se manter “no armário”, escondendo não só o fato de que desejavam outros homens, mas também os sinais que denunciavam indiretamente tal comportamento, ou seja, suprimindo qualquer traço de afeminação. Sendo assim, a teatralidade de Garbo ajudava a compreender como funcionava a “passabilidade”:

O homossexual discreto [*covert*] precisa de fato imitar um *homem*, isto é, ele precisa parecer, para o mundo “hétero”, estar cumprindo (ou não violando) todos os requisitos do papel masculino conforme definidos pelo mundo “hétero”. A relação imediata entre o argumento de Tyler sobre Garbo e a frescura/montagem [*camp/drag*] é este: se Garbo interpretando uma mulher é montagem [*drag*], então homossexuais “discretos” [*passing*] estão interpretando homens; eles estão montados [*in drag*]. (NEWTON, 1979, p. 108).

Consequentemente, tal concepção implicava que heterossexuais não se comportavam de maneira “neutra” ou “natural”, mas também aderiam a certas convenções de gênero que eram impostas e aprendidas socialmente — pressuposto inexistente na aversão à frescura de Britton, por exemplo. Judith Butler irá recuperar as perspectivas de Newton e Parker em sua conceituação da performance de gênero (BUTLER, [1990] 2015, p. 222).



A espiã Mata Hari (Greta Garbo) “montada” para seduzir os oficiais russos.

Reprodução: *Mata Hari* (George Fitzmaurice, 1932).

Ao abordar outro filme estrelado por Garbo, *Rainha Christina* (Rouben Mamoulian, 1933), a reflexão de Russo ecoava, a seu modo, a de Tyler. Russo observou que, quando Garbo viaja disfarçada com roupas masculinas, o estrangeiro Antonio (John Gilbert), seu interesse amoroso, se apaixona por ela “pensando a princípio que ela [fosse] um homem, e [parecia] bastante disposto a explorar qualquer que fosse o desdobramento daquela estranha situação”; o relacionamento entre os dois, em sua opinião, não enfraquecia o principal conflito da personagem, a saber, sua “necessidade de escapar do papel que a vida lhe atribuiu”. Russo também celebrava o breve beijo na boca entre a Condessa Ebba Sparre (Elizabeth Young) e a Rainha Christina, cena com intenso teor lésbico na qual a monarca surgia com suas “barreiras emocionais” suspensas, numa atitude marcadamente diferente em relação aos seus encontros com pretendentes masculinos (RUSSO, 1989, p. 64-65). Recorrendo a Dyer, Russo também conceituou a imagem de Garbo em termos do fascínio que sua ambiguidade de gênero e sexualidade provocava em espectadores homossexuais:

Quando Antonio morre, Christina decide navegar em mar aberto, para se perder em relação à sua antiga vida, como se a paz que ela tivesse que encontrar ainda estivesse por vir. Richard Dyer, em *Gays in Film*, aponta que pessoas gays, reagindo ao isolamento uns dos outros e de seus pares heterossexuais enquanto cresciam, às vezes podiam praticar no cinema o que Claude Lévi-Strauss chamou de bricolagem, isto é, jogar com as imagens cinematográficas oferecidas a nós de modo a tensionar seu significado de acordo com nosso próprio propósito. Em *Rainha Christina*, Garbo diz a Gilbert que há algo dentro dela que não a permite descansar. “É possível”, ela

lhe diz, “sentir nostalgia de um lugar que nunca se viu.” Da mesma forma, o filme *Rainha Christina* criava em pessoas gays uma nostalgia por algo que elas nunca tinham visto na tela. (RUSSO, 1989, p. 65)



A Rainha Christina (Greta Garbo), com roupas masculinizadas, compartilha seu amor tanto com a Condessa Ebba Sparre (Elizabeth Young) quanto com o estrangeiro Antonio (John Gilbert).

Reprodução: *Rainha Christina* (Rouben Mamoulian, 1933).

Em sua análise dos “filmes de montagem temporária” enquanto um gênero cinematográfico, Chris Straayer se propõe a explorar “as convergências e as divergências das experiências espectatoriais de heterossexuais e homossexuais” (STRAAYER, [1992] 2012, p. 485). Para Straayer, uma das características próprias dos exemplares desse tipo de filme seria a simultaneidade entre uma “inadequação extradiegética” da montagem (ou seja, o público sabe que uma ou mais personagens estão ‘montadas’) e uma “adequação diegética” da montagem (os demais personagens da trama, via de regra, não percebem a montagem durante boa parte da trama, até a derradeira readequação da personagem ‘montada’ ao seu papel de

gênero inicial) (STRAAYER, [1992] 2012, p. 489). Se, por um lado, boa parte dessas obras reafirmam a heterossexualidade e a manutenção dos papéis de gênero a nível narrativo, por outro, elas também têm a capacidade de desafiar essas mesmas convenções, particularmente quando se trata da fruição de “certos espectadores que não experimentam prazer na heterossexualidade, ou para os quais a heterossexualidade prazerosa não pacifica as aspirações à transgressão de gênero”, e que, por isso mesmo, “resistem ao impulso narrativo tradicional e se concentram em [seus] elementos visuais e performáticos potencialmente subversivos” (STRAAYER, [1992] 2012, p. 493). Straayer escolhe a mesma cena citada por Russo para exemplificar a “ambivalência sexual” típica desses filmes, quando ocorrem trocas de afetos entre um personagem ‘montado’ e outro que não está — os olhares de desejo de Gilbert para Garbo “montada”: Por qual das versões de Garbo ele havia se apaixonado, pela masculina ou pela feminina, ou pela indefinição entre as duas? Quando os dois finalmente se beijam, mesmo que apenas depois de Garbo revelar sua persona feminina, ocorria o que Straayer denomina de “beijo paradoxal”, por suscitar “leituras, identificações e experiências simultaneamente homossexuais e heterossexuais nos espectadores” (STRAAYER, [1992] 2012, p. 493-495). Quanto ao “beijo paradoxal” da Rainha Christina e a Condessa Ebba, este adquiriria, segundo Straayer, “uma significação radical”:

Embora a heterossexualidade esteja implícita no figurino, os personagens se conhecem; uma leitura homossexual está disponível no nível da narrativa. Como a rainha não é uma receptora passiva do beijo da dama, o prazer homossexual é representado. Uma leitura heterossexual requer a crença no disfarce por parte do espectador contra a descrença diegética. Obviamente, este beijo é uma afirmação rara no gênero. Embora a narrativa do filme posteriormente atribua heterossexualidade a ambas as mulheres, ela nunca realmente “corrige” esse beijo. (STRAAYER, [1992] 2012, p. 498)

Mas qual minha intenção com esse levantamento exaustivo da teorização da frescura e suas implicações para leituras frescas dos filmes do passado? Primeiro, se é verdade que o assimilacionismo de Moreno já foi criticado inúmeras vezes, faltava àquelas incursões uma contra-argumentação consistente que explicasse porque a frescura atacada por Moreno não era, em si, algo negativo — apesar de, inegavelmente, ter sido usada historicamente para inferiorizar homossexuais — e sua dimensão política, já teorizada à exaustão pelo legado das discussões sobre a frescura americana [*camp*]. Para que combatamos, dentro e fora da

comunidade LGBTIA+, a aversão sistêmica a qualquer transgressão de gênero, que encontra expressão cotidiana na “efeminofobia” e na “transfobia” — repulsa compartilhada por heterossexuais cisgêneros e homossexuais cisgêneros assimilacionistas (os herdeiros dos “homeróticos de objeto” que se consideram mais “normais” que os demais) —, é urgente que nossa geração empreenda uma redescoberta de um passado pré-assimilacionista, com todas as suas contradições e limitações, que antecedeu o apagamento deliberado de todos conhecidos como “homeróticos de sujeito”. É preciso que lembremos que os cerceamentos das possibilidades de expressões de gênero nos oprimem a todos nós, como nota Halperin, ao diferenciar as funções sociais da “homofobia” e da “transfobia”:

Se a homofobia às vezes funciona menos para oprimir os homossexuais do que para policiar o comportamento dos heterossexuais e forçá-los a manterem-se uns aos outros estritamente alinhados com os requisitos das normas de sexo e de gênero respeitáveis, por medo de parecerem queer, talvez uma das funções sociais da transfobia seja policiar o comportamento de lésbicas e gays e aterrorizá-los para que se adequem ao estilo de gênero considerado apropriado para seus respectivos sexos. (HALPERIN, 2012, p. 307)

Não se trata aqui de apenas celebrar atavicamente termos ou formas de pensar que caíram em desuso, mas de contrapor especificamente, nos estudos das dissidências de gênero e sexualidade no cinema brasileiro, a noção de que a transgressão de gênero em si é um dado negativo, através das ferramentas teóricas adequadas para tal. E se celebro sim, no caso da “homossexualidade masculina”, as mais diversas expressões de “feminilidade”, é entendendo-a nos termos de Halperin — ou seja, como “um meio através do qual homens gays podem reivindicar um modo particular, não-padronizado e anti-social de ser, sentir e se comportar”, e que “representa, mais particularmente, um *ethos* em desacordo com formas ou manifestações específicas da masculinidade heterossexual tradicional.” (HALPERIN, 2012, p. 318) Talvez fosse o caso, inclusive, de usar expressões como “não-conformidade com o papel de gênero” e “atipicidade de gênero” de frescos, bichas, viados e invertidos do passado, aderindo à cautela, também sugerida por Halperin, de não “definir todo e qualquer desvio da masculinidade canônica automaticamente, irrefletidamente e acriticamente como ‘feminino’.” (HALPERIN, 2012, p. 317)

Será que tudo isso que eu disse foi apenas para dizer a mesma coisa que Denilson Lopes já havia sugerido — ou seja, para perceber, novamente, “o travestimento como valorização do artifício enquanto categoria central, em estética [...] e na composição de uma identidade performativa do sujeito contemporâneo”? (LOPES, 2002, p. 73) Quando penso numa chave teórica para revisitar nossos antepassados no cinema brasileiro, me vêm à cabeça as palavras de Denilson, em seu Terceiro Manifesto Camp:

Hoje, o *camp* expressa não o desejo de afirmação do estereótipo envelhecido da bicha louca, mas o desejo de emprendermos todos, das mais diversas sexualidades e sensualidades, uma nova educação sentimental, não pela busca da autenticidade de sentimentos cultivados pelos românticos, mas pela via da teatralidade, quando, apesar da solidão, para além da dor maior da exclusão, da raiva e do ressentimento, possa ainda se falar em alegria, em felicidade. (LOPES, 2002, p. 80)

O que me leva a pensar que o exercício da pesquisa acadêmica talvez possua, via de regra, uma certa dimensão de “pastiche”...

CAPÍTULO 3: A (A)POLÍTICA DE WATSON MACEDO

Em 10 de janeiro de 1975, nas páginas do jornal *Opinião*, Jean-Claude Bernardet insistia na importância de se “discutir a significação política da chanchada”: as comédias populares dos anos 1950, em vez da costumeira “regressão nostálgica” a que eram relegadas, deveriam ser revistas de maneira “menos condescendente”, o que ofereceria a possibilidade “de se interrogar sobre a capacidade da chanchada apreender aspectos do funcionamento global da sociedade brasileira, e de fazê-lo de modo crítico.” É nesse contexto que o crítico declara *Nem Sansão Nem Dalila* (1954), dirigido por Carlos Manga para a Atlântida, como “um dos momentos mais altos do cinema político brasileiro”. Sendo o rei Anateques (Wilson Grey), da fictícia Gaza, o poder constituído, e Horácio/Sansão (Oscarito), uma alegoria populista (ou, mais especificamente, getulista), o filme encenava, nas palavras de Bernardet, “duas mudanças de poder: numa primeira fase, a aliança que o poder constituído faz com o populismo para participar do poder; e, na segunda fase, a reação que, percebendo a incapacidade do poder constituído para se manter sem se aliar ao populismo, afasta tanto um quanto o outro.” (BERNARDET, 1975, p. 22)

Tanto João Luiz Vieira quanto Sérgio Augusto retomam, cada um a seu modo, as ideias de Bernardet.⁴² Além de enumerar as diversas referências paródicas à gestão de Getúlio Vargas, Vieira prioriza certa dimensão autorreferente da comédia de Manga, considerando-a “a melhor metáfora da paródia no cinema brasileiro”: se no épico hollywoodiano *Sansão e Dalila* (Cecil B. de Mille, 1949), a força do personagem bíblico estava no cabelo natural do ator Victor Mature, em *Nem Sansão Nem Dalila* a força provinha da peruca de Oscarito, ou seja, de um acessório artificial que remetia tanto à linguagem carnavalesca quanto à dimensão imitativa (e autodepreciativa) do cinema industrial subdesenvolvido brasileiro em relação às superproduções estrangeiras — a tal “incapacidade de copiar” de nosso cinema, nos termos de Paulo Emílio Salles Gomes (VIEIRA, 1983, p. 22). Sérgio Augusto, por sua vez, adiciona outras camadas de leitura política que estavam implícitas ou que simplesmente escaparam à leitura de Bernardet. Embora *Nem Sansão Nem Dalila* tenha sido filmado no último ano do

⁴² Augusto cita especificamente o artigo de Bernardet no jornal **Opinião**, enquanto Vieira se refere a uma entrevista de conteúdo similar, concedida dois anos antes pelo crítico à revista **Cinema** (n. 2, São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1973).

segundo governo Vargas, Augusto sugere que o getulismo nele parodiado aludia mais ao primeiro governo Vargas, de acordo com depoimento do próprio diretor:

Manga me confessou ter se inspirado não no Getúlio legitimamente eleito, que presidia o país quando o filme foi produzido, mas no Getúlio do Estado Novo, o que permite que a figura de Sansão simbolize, até, a Constituição de 1937, o suporte legal do autoritarismo estadonovista, ou as forças armadas, seu suporte armado. (AUGUSTO, 1989, p. 158)

Além disso, Augusto traça um paralelo entre os mercadores de Gaza e a classe empresarial de época, e caracteriza o líder militar Artur (Carlos Cotrim) como “uma condensação das forças políticas e oligárquicas com o militarismo dela serviçal”, sendo assim “um personagem emblemático da ‘eterna vigilância’ udenista que, como se sabe, tramava nas sombras e às claras para destronar o populismo getulista, quando o filme foi feito.” (AUGUSTO, 1989, p. 159)

Leituras políticas das chanchadas, como as resumidas acima, tendem a gravitar ao redor dos filmes dirigidos por Carlos Manga (e roteirizados por Victor Lima) ou dos de José Carlos Burle, enquanto os longas de Watson Macedo são negligenciados como menos declaradamente políticos ou mesmo apolíticos (por culpa, pelo menos em parte, do próprio Macedo, como veremos a seguir). Nos capítulos anteriores, busquei argumentar que existe uma dimensão política em seus filmes, se analisados do ponto de vista das questões de gênero e sexualidade, e da sensibilidade fresca de Macedo. Entretanto, o momento é oportuno para que seja revisitado *O Petróleo é Nosso* (1954), que aborda de maneira mais explícita questões políticas do contexto em que foi filmado, além de apresentar outra faceta da frescura de Macedo.

A (a)política de *O Petróleo é Nosso* (1954)

Em 3 de outubro de 1953 era finalmente sancionada a lei nº 2.004, que criava a Petrobrás (Petróleo Brasileiro S.A.) e que estabelecia o monopólio estatal da exploração, produção e refinação do petróleo — encerrando um conturbado processo que se arrastava há quase dois anos, desde que Getúlio Vargas havia apresentado ao Congresso Nacional o projeto de criação da empresa. Poucos dias depois, em 9 de outubro de 1953, em sua coluna no jornal

Tribuna da Imprensa, Ely Azeredo anunciava os primeiros detalhes sobre o novo filme de Watson Macedo, em inusitado tom elogioso:

Watson Macedo foi o autor de ‘Carnaval no Fogo’ — unanimemente considerado o melhor dos ‘carnavalescos’ nacionais — imitado sem êxito nas produções posteriores da Atlântida. Agora, nos estúdios Carmen Santos, Watson juntou-se aos produtores Mário Del Rio e Roberto Acácio e ao fotógrafo Mário Pagés e vai reiniciar suas atividades, com o carnavalesco ‘O Petróleo é Nosso’”.⁴³

Para leitores da época, tal título era imediatamente reconhecível, pois fazia referência ao popular *slogan* utilizado pela Campanha do Petróleo, movimento de defesa pela nacionalização do “ouro negro” no Brasil — e, por isso mesmo, levantava questões sobre o conteúdo político da fita de Macedo.

Antes de mais nada, um pouco de contexto sobre as forças políticas que se encontravam atuantes naquele momento. No ocaso do Estado Novo, o bipartidarismo imposto por Getúlio Vargas foi revogado, e o pluripartidarismo restabelecido em 28 de maio de 1945, através do decreto lei conhecido como “Lei Agamenon”. Tal decreto determinava que os partidos políticos só seriam habilitados eleitoralmente se comprovassem abrangência nacional (ou seja, se estivessem registrados em cinco ou mais estados da federação e obtivessem referendo inicial de pelo menos dez mil eleitores), condições que rompiam com a estruturação partidária regional que havia sustentado o poder das oligarquias estaduais em conjunturas anteriores. As principais organizações políticas que emergiram nesse novo contexto foram, de um lado, o Partido Social Democrático (PSD) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), alinhados ao getulismo; de outro, a União Democrática Nacional (UDN), oposicionista e antigetulista — formando assim, conforme descreve Lucilia de Almeida Neves Delgado, uma “competição dicotômica” (getulismo/antigetulismo) conduzida por um “triângulo partidário” (PSD e PTB *versus* UDN) (DELGADO, 2003, p. 134).

O PSD havia sido criado “de dentro para fora do Estado”, e seus quadros reuniam “os interventores do período do Estado Novo, alguns segmentos da classe média urbana e, principalmente, representantes das oligarquias estaduais”, se beneficiando tanto da

⁴³ **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, sexta-feira, 9 de outubro de 1953, 2º caderno, p. 2. Esta não foi a primeira nota revelando o título do filme: outra, mais curta, já havia aparecido dois dias antes. Ver: **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, quarta-feira, 7 de outubro de 1953, p. 11.

consolidada máquina administrativa do primeiro governo Vargas (a nível federal) quanto de práticas clientelistas (a nível estadual). Adeptos de uma “perspectiva getulista de continuísmo na transformação”, os pragmáticos e conservadores pessedistas eram conhecidos como as “raposas” da política brasileira, pela capacidade de se manterem no poder através do “gosto pela negociação, pela tessitura de acordos e pela construção de consensos” (DELGADO, 2003, p. 138-139). O PTB, por sua vez, havia se constituído a partir da base sindical controlada por Vargas, ou seja, os operários e trabalhadores organizados ao redor dos sindicatos urbanos e funcionários públicos que integravam a poderosa máquina burocrática do Ministério do Trabalho, capilarizada por todo o território nacional. O partido getulista, trabalhista, reformista e nacionalista se destacava por ser aquele que apresentava programa mais nítido, com proposições de cunho social, dentre elas, a defesa dos princípios contidos na Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) na nova ordem democrática (DELGADO, 2003, p. 140-141). Esses dois partidos, por seus fortes vínculos um com o outro, eram considerados dois lados de uma mesma moeda, mas com diferenças substanciais em termos de classe, conforme sintetizava um jargão recorrente na época: “O PTB era o PSD de macacão e o PSD, o PTB de casaca” (DELGADO, 2003, p. 139).

Já a UDN nascera da ampla frente de oposição ao Estado Novo e que havia contribuído ativamente para a queda de Vargas, em outubro de 1945. Era composta por diversos setores da elite liberal antigetulista, que aglutinava as oligarquias destronadas pela Revolução de 1930, antigos aliados que haviam rompido com Vargas depois de 1930 ou 1937, grupos liberais regionais e parte das esquerdas. Sua principal bandeira era defender o intervencionismo estrangeiro na economia brasileira, e o partido objetivava, “a curto prazo, romper com a cadeia de sustentação do Estado Novo e, a longo prazo, eliminar da vida política a força pragmática e mítica do getulismo e também do trabalhismo” (DELGADO, 2003, p. 137). Quanto ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), que já era nacional desde 1922, com base ideológica marxista sólida, este volta à legalidade por um breve período da redemocratização, elegendo Luís Carlos Prestes para o Senado e formando uma bancada parlamentar expressiva. Entretanto, com a expansão do clima de guerra fria, já no governo do presidente pessedista eleito, o general Eurico Gaspar Dutra (ex-Ministro da Guerra do Estado Novo), o registro do partido foi cassado pelo Tribunal Superior Eleitoral em maio de 1947,

com respaldo do artigo 141 da nova Constituição dos Estados Unidos do Brasil, que vedava “a organização, o registro ou o funcionamento de qualquer partido político ou associação cujo programa ou ação contrarie o regime democrático”. Nos meses seguintes, os mandatos dos pecebistas nas casas legislativas foram cassados nos âmbitos municipal, estadual e federal (DELGADO, 2003, p. 136; 153).

Mas como tais forças políticas atuaram em relação à questão do petróleo? A resposta a essa pergunta é menos simples do que parece, e repleta de nuances. Como explica Celso Carvalho Jr., o governo Dutra, seguindo o que previa a Constituição de 1946, nomeou logo no início de 1947 uma comissão incumbida de discutir a regulamentação da exploração do petróleo, composta por indivíduos favoráveis à participação de capitais privados na atividade (CARVALHO Jr., 2005, p. 49). A diretoria do Clube Militar, por sua vez, ainda em 1947, também promoveu reuniões para debater o desafio da autossuficiência nacional em combustíveis, visto que o tema era considerado de segurança nacional pelos militares. As principais perspectivas em torno do assunto, expressas em uma série de conferências depois publicadas em formato de livro, dividiam-se em basicamente duas alas. A primeira, liderada por um dos mais proeminentes udenistas, o general Juarez Távora, defendia que o Brasil, apesar de suas grandes reservas de petróleo, não dispunha de capitais e técnicos para explorá-las, e deveria permitir a participação do capital estrangeiro (CARVALHO Jr., 2005, p. 51). Távora, vale lembrar, esteve à frente do Ministério da Agricultura no governo provisório de Vargas, entre 1932 e 1934, sendo, portanto, responsável à época pelas questões referentes à mineração — dentre elas, a promulgação do Código de Minas em 1934, que distinguia a propriedade do solo e do subsolo, e considerava as riquezas do subsolo patrimônio da União (CARVALHO Jr., 2005, p. 30). A segunda ala era liderada pelo general Júlio Caetano Horta Barbosa, que “entendia que o setor petrolífero era autofinanciável, ou seja, a alta lucratividade dessa atividade cobriria, em pouco tempo, as despesas com sua instalação, o que justificava o monopólio estatal” (CARVALHO Jr., 2005, p. 51). De orientação nacionalista e antiimperialista, Horta Barbosa havia sido presidente do Conselho Nacional de Petróleo (CNP) durante o Estado Novo, entre os anos de 1938 a 1943. Deixara o cargo quando passou a sofrer oposição do governo Vargas devido ao alinhamento entre Brasil e Estados Unidos e a consequente pressão pela entrada das companhias estrangeiras no setor petrolífero. Seu

sucessor, o coronel João Carlos Barreto, alteraria a legislação, permitindo que empresas privadas nacionais instalassem refinarias no país (CARVALHO Jr., 2005, p. 35-37).

Em fevereiro de 1948, o presidente Dutra encaminhou ao Congresso o anteprojeto do Estatuto do Petróleo, que previa a admissão de capital privado, tanto nacional quanto estrangeiro, no setor (CARVALHO Jr., 2005, p. 57-58). Em abril do mesmo ano, o que havia sido iniciado nas reuniões do Clube Militar se consolida na campanha “O Petróleo é Nosso”, com a fundação do Centro de Estudos e Defesa do Petróleo e da Economia Nacional (CEDPEN), composto por militares, políticos, estudantes, jornalistas, professores e técnicos defensores do monopólio estatal, tendo Horta Barbosa como presidente de honra. Com o objetivo de conquistar o apoio da população para a tese do monopólio estatal, o movimento realizava conferências, comícios e manifestações, e seus membros distribuíam panfletos e publicavam livros e artigos em jornais e revistas a fim de propagar suas idéias (CARVALHO Jr., 2005, p. 54). O jornal *Diário de Notícias* (RJ), cuja linha editorial defendia a intervenção estatal nos setores estratégicos para a economia do país, registrava e divulgava através de ampla cobertura toda essa movimentação (CARVALHO Jr., 2005, p. 7). O contínuo crescimento da campanha conseguiu impedir, pelo menos naquele momento, a participação do capital estrangeiro no setor: prevendo a derradeira rejeição de seu Estatuto do Petróleo com o enfraquecimento do apoio no Congresso, Dutra resolveu abandoná-lo (CARVALHO Jr., 2005, p. 64).

Restabelecer o debate em torno da questão do petróleo ficaria a cargo do governo seguinte. Em uma coligação entre o PTB e o Partido Social Progressista (PSP) do paulista Ademar de Barros, e com o apoio de dissidentes do PSD, Getúlio Vargas se candidatou à presidência em 1950 e foi eleito, retornando ao poder em 1951. Neste segundo governo, entretanto, Vargas precisaria lidar com uma base governista insatisfeita com sua tentativa de “conciliar e atender simultaneamente interesses regionais, partidários e de ordem pessoal” para se manter no poder, não recebendo o apoio esperado do PTB e do PSD, além do usual antagonismo da UDN (CARVALHO Jr., 2005, p. 77). A prolongada disputa em torno do projeto da Petrobrás é sintomática nesse aspecto. O texto submetido pelo presidente ao Congresso Nacional, em 6 de dezembro de 1951, previa a criação de uma empresa de capital misto, com controle majoritário da União sobre as diversas etapas da cadeia petrolífera

(pesquisa, extração, refino e comercialização), mas não instituiu o monopólio estatal, ou seja, permitia a participação de capital privado, tornando o setor vulnerável aos interesses estrangeiros. Isto desagradou os parlamentares de tendências nacionalistas, que eram maioria quando o assunto voltou a ser discutido no Congresso Nacional, no início de 1952 (CARVALHO Jr., 2005, p. 78). Ao mesmo tempo, como resume Maria Celina D'Araujo, a Campanha do Petróleo ganhava novo fôlego, seu lema voltando a ecoar em comícios, manifestações e passeatas espalhadas por todo o país: “Quando se dizia ‘O petróleo é nosso’, significava dizer que o petróleo deveria ser estatizado, que, por ser brasileiro e se constituir em uma matéria fundamental ao desenvolvimento, teria de ficar sob o controle do Estado” (D’ARAUJO, 1999, p. 108). Em consonância com a mobilização popular, o projeto da Petrobrás foi alterado substancialmente ao tramitar na Câmara dos Deputados, ganhando feições mais nacionalistas antes de ser apreciado no Senado. A maioria dos senadores, por sua vez, era favorável à solução privatista, introduzindo emendas que permitiam, novamente, a participação da iniciativa privada (CARVALHO Jr., 2005, p. 86). De volta à Câmara dos Deputados em 8 de setembro de 1953, uma comissão descartou as emendas entreguistas e colocou o texto em votação, que foi aprovado. Com as discussões encerradas em 15 de setembro de 1953, a sanção presidencial ocorreu no mês seguinte, no dia 3 de outubro, ainda instituindo uma empresa de capital misto, mas assegurando o monopólio da União (CARVALHO Jr., 2005, p. 89).

A contraditória atuação dos udenistas neste caso merece destaque, visto que, abandonando temporariamente sua tradicional defesa pela participação do capital estrangeiro, passaram a apoiar o monopólio estatal com o intuito de fazer oposição aos getulistas, “tomando deles a bandeira do nacionalismo e acusando-os de ‘entreguistas’”, ao mesmo tempo em que “pretendiam ganhar a simpatia dos numerosos eleitores que apoiavam a campanha ‘O Petróleo é Nosso’ e, para isso, precisavam se apresentar como o partido que instituiu o monopólio estatal e impediu os trustes de controlarem os recursos naturais do país” (CARVALHO Jr., 2005, p. 85). A mesma mudança de posição se reflete na cobertura da questão no jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ), principal porta-voz dos ideais da UDN, fundado em 1949. A maior parte da imprensa da época (como os jornais *O Globo*, *Correio da Manhã*, *O Estado de S. Paulo*, *Folha de São Paulo*, e os periódicos do grupo *Diários Associados*,

como *O Jornal* (RJ), *Diário da Noite* (RJ), e a revista *O Cruzeiro*) defendia a abertura do setor petrolífero à iniciativa privada nacional e estrangeira e, particularmente, aos interesses da Standard Oil do Brasil. Essa também era a posição de Carlos Lacerda em artigos publicados no *Correio da Manhã*, entre 1947 e 1948, nos quais se declarava partidário das ideias de Távora e defendia o entreguista Estatuto do Petróleo de Dutra. Já no segundo governo Vargas, após a criação de seu jornal, Lacerda passa a apoiar a tese monopolista, para marcar sua oposição antigetulista (CARVALHO Jr., 2005, p. 120). Ou seja, naquele momento, os únicos veículos que advogavam pela tese monopolista eram o já citado *Diário de Notícias*, o jornal *Última Hora* (RJ), fundado por Samuel Wainer com a ajuda de Vargas para ser o meio difusor de propaganda getulista, e o jornal udenista, mimetizando a estratégia do partido no Congresso (CARVALHO Jr., 2005, p. 7-8). A tática aparentemente ilógica da UDN e de *Tribuna da Imprensa* obteve ganhos políticos concretos: para reduzir a pressão da oposição e conseguir inaugurar a empresa ainda em seu mandato, Vargas nomeou o coronel Juracy Magalhães, deputado udenista, como primeiro presidente da Petrobrás (CARVALHO Jr., 2005, p. 120).

Espero ter conseguido descrever com suficiente complexidade o pano de fundo politicamente conturbado do qual surgiu um filme como *O Petróleo é Nosso*. Mas por onde começar a revisitar sua “significação política”? Se Watson Macedo quisesse evitar polêmicas em torno de seu filme, certamente o caminho mais simples seria a mudança do título, algo sugerido com certa veemência por Zenaide Andréa, ainda em dezembro de 1953, em sua coluna “O que eu vi nos estúdios”, na revista *Cinelândia*. A jornalista relata da seguinte maneira sua primeira visita ao *set* do filme:

Watson Macedo, o produtor e diretor de uma outra fita também de carnaval, que está sendo ultimada na Brasil Vita Filmes, com um numeroso elenco, pensa em modificar imediatamente o título da produção, cuja história é também de sua autoria. Faz questão de se declarar apolítico, e, como tal, pensa que o slogan ‘O petróleo é nosso’, com que rotulou inicialmente o filme, no intuito apenas de utilizar uma expressão em voga, talvez não tenha sido bem escolhido. Estamos de acôrdo, não acham, leitores?⁴⁴

Sua sugestão, como sabemos, não foi acatada. Com a manutenção do título, de que forma o “discurso oficial” sobre *O Petróleo é Nosso* na imprensa o posicionava politicamente? As notas de divulgação que surgem na imprensa (com textos aparentemente pré-formatados e

⁴⁴ **Cinelândia**. Rio de Janeiro, ano II, n. 27, 2ª quinzena de dezembro de 1953, p. 50-51.

enviados para os veículos pela própria distribuidora, a Unida Filmes) oscilam entre uma clara tentativa de desvincular o filme do movimento político homônimo, talvez por medo de espantar possíveis espectadores que estivessem fora do espectro ideológico atrelado à Campanha do Petróleo, e um deliberado aproveitamento da ambiguidade do título, para atizar a curiosidade do público. Exemplar da primeira estratégia é uma das primeiras notas que aparece em 20 de janeiro de 1954, no *Jornal do Brasil* (RJ), que insiste que, no caso do filme de Macedo, o movimento desta vez não tinha “nenhum interesse político”, que se tratava apenas do diretor voltando à ativa, depois do “grande sucesso popular” que havia sido *É Fogo na Roupa!* (notas com conteúdo idêntico aparecem em maio em alguns jornais).⁴⁵ Exemplar da segunda é esta, publicada em 24 de fevereiro, na *Gazeta de Notícias* (RJ), que desmente o caráter político do filme no corpo do texto, mas que é intitulada, em tom estridente: “Watson Macedo dirige um grande movimento nacional...”.⁴⁶ Mas o limite entre uma e outra estratégia não é sempre nítido.

Em meados de março, é a vez do próprio Watson Macedo, “atarefadíssimo” à porta do laboratório de finalização, conceder uma entrevista ao jornalista de *A Luta Democrática* (RJ). Contrastando com a manchete ironicamente sensacionalista, onde lia-se “O Cinema Brasileiro promove uma campanha em favor do petróleo”, Macedo declara:

É bem possível [...] que muita gente vá pensar que esse meu filme seja motivo para apresentar a onda política que envolve a nossa grande riqueza que é o petróleo. Nada disto, entretanto. O argumento, que é meu e foi tratado por Cajado Filho, tem por motivo central uma sátira — sátira sem solução política, veja bem, onde estão congregados episódios cômicos, a par com números musicais de Carnaval carioca.

Entretanto, o cineasta não deixa de atribuir uma correlação de tom nacionalista entre seu filme e a situação do cinema brasileiro naquele momento, quando afirma:

A campanha que faremos não é em prol do petróleo ou de razões políticas, mas sim em favor muito justo do cinema brasileiro que precisa de continuidade de produção. Eu, à medida do possível, vou fazendo os meus

⁴⁵ **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, quarta-feira, 20 de janeiro de 1954, 2º caderno, 1ª página. Notas com texto idêntico aparecem esporadicamente pelos jornais durante todo o período de divulgação do filme. Ver, por exemplo: **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, domingo, 5 de maio de 1954, 1º caderno, p. 9; **Jornal dos Sports**. Rio de Janeiro, 5 de maio de 1954, p. 2.

⁴⁶ **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, quarta-feira, 24 de fevereiro de 1954, p 11.

filmes com a independência que necessito para tanto. O público, graças a Deus, tem ido além da expectativa em favor dos meus modestos trabalhos.⁴⁷

A mesma entrevista é republicada no *Jornal do Brasil* (RJ), em 28 de março de 1954, dessa vez assinada por Luis Jorge, e com novo título, em letras garrafais: “Um movimento apolítico”.⁴⁸

Um movimento apolítico

De Luis Jorge

O filme já está terminado. Encontra-se, aliás, em fase de trabalho de laboratório. O seu título naturalmente o leitor já deve ter ouvido falar: “O petróleo é nosso”. Traz a chancela do nome de Watson Macedo, novamente na qualidade de diretor e associação à Brasil Vita Filme e ao produtor Roberto Acacio. Ainda ontem encontramos Watson Macedo à porta do laboratório, atarefadíssimo com a conclusão do filme que embora sendo do gênero carnavalesco, tem uma ótima parte comica que lhe permite apresentações em qualquer época do ano. E foi justamente por isso que não houve preocupação de tê-lo apresentado, como é do costume, na semana que precede o nosso carnaval. Aproveitamos um dos raros momentos de descanso de Watson Macedo, nfm de ouvir dele os motivos principais da realização de “O petróleo é nosso”.

sem solução politica, veja bem — onde estão congregados episodios comicos, a par com pumeros musicais do carnaval carioca. E o caso é que qualquer semelhança... O gênero do filme obedece ao padrão da preferencia do publico, e só não é muito desprezioso porque é bem melhor que “Aviso aos navegantes”, “Carnaval no fogo” e “E fogo na roupa...”, três produções por mim realizadas recentemente. A razão do filme é divertir, satirizando algumas das coisas da nossa época, como por exemplo a empresa de que no filme é dona a comediante Violeta Ferraz: “Petronéca... quer dizer, de petróleo, néca...” A campanha que fazemos não é em prol do petróleo ou de razões politicas, mas sim em favor muito justo do cinema brasileiro que precisa de continuidade de produção. Eu, na medida do possível, vou fazendo os meus filmes com a independência que necessito para tanto. O publico, graças a Deus, tem ido além da expectativa em favor dos meus modestos trabalhos. Espero, um dia, o mais cedo possível, tornar realidade o meu sonho para realizar uma fita dramatica, acima, mas muito acima mesmo, das possibilidades dramaticas (que aliás agradaram ao publico) de “A sombra da outra”.

UM GRANDE ELENCO

Embora não haja “pistolões”, o elenco de “O petróleo é nosso” reúne um grupo de comediantes que formam entre os mais homogêneos até hoje visto num filme nacional: Pituca, Catalano, Violeta Ferraz (aquela divertida “Madame Pau Pereira” de “E fogo na roupa”), Heloisa Helena, Nancy Wanderley, a caricata popularizada pelo radio nos papeis de norista, Consuelo Leandro e Sergio de Oliveira. Além deles, tem parte destacada nesta nova apresentação da Unida Filmes os seguintes artistas: Adelaide Chicazzo, Mary Gonçalves, John Herbert, as Irmãs Batistas, Virginia Lane, Ivon Curý, Emilinha Borba, Ruy Rey e a cantora portuguesa Glúcia Valença.

FIANCA
DESEJA ALUGAR

Casa, apartamento, loja? Não quer pedir favores a seus amigos? Dou fiadores idoneos mediante pequena comissão. Solução na mesma hora. Tratar com o sr. Victor Av. Marechal Floriano, 123, sob., sala 101. Entrada pela loja.

UM MOVIMENTO APOLITICO

E' bem possivel — inicia Watson — que muita gente vá pensar que esse meu novo filme seja motivo para apresentar a onda politica que envolve a nossa grande riqueza que é o petróleo. Nada disto, entretanto. O argumento, que é meu e foi tratado por Cajado Filho, tem por motivo central uma satira — satira

Fonte: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, domingo, 28 de março de 1954, 2º caderno, p. 3.

Outras notas que surgem na imprensa entre julho e agosto corroboram a tese “apolítica” de Macedo, seja afirmando que a história de *O Petróleo é Nosso* “não é política nem carnavalesca”⁴⁹, seja insistindo que seria “um engano dos maiores” pensar que o filme “explora blagues políticas de sabor muito a gosto de determinados grupos”.⁵⁰ Às vésperas do

⁴⁷ *A Luta Democrática*. Rio de Janeiro, 19 de março de 1954, p. 6.

⁴⁸ *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, domingo, 28 de março de 1954, 2º caderno, p. 3.

⁴⁹ *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, quinta-feira, 29 de julho de 1954, 1ª seção, p. 8.

⁵⁰ *Correio Paulistano*. São Paulo, terça-feira, 10 de agosto de 1954, p. 15.

lançamento, uma nova entrevista de Macedo surge nas páginas do *Correio Paulistano* (SP), na qual o cineasta reitera sua posição anterior, além de rejeitar especificamente que *O Petróleo é Nosso* seja rotulado como um deboche anticomunista, o que difere esta entrevista das demais: “Disseram, a princípio, que eu tinha feito um filme com tendências políticas ostensivas, a começar do título... Pretenderam, depois, que o filme fosse uma sátira, visando a ridicularizar o comunismo e os comunistas. Mas o filme não é uma coisa nem outra...”⁵¹



Fonte: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, quinta-feira, 12 de agosto de 1954, p. 6.

Após sucessivos adiamentos, bastante expectativa havia sido criada em torno do filme, o que se intensifica durante as semanas que antecederam sua estreia. O *Correio Paulistano* (SP) apostava no talento do diretor da fita para atrair o público: “Cada novo filme de Watson Macedo constitui-se, sempre, em autêntico sucesso de bilheteria, e seus êxitos têm crescido de produção para produção, a ponto de já agora podermos prever uma vitória absoluta para ‘O petróleo é nosso’, a sua mais recente realização.”⁵² A *Gazeta de Notícias* (RJ) confiava no parecer da crítica: “**O Petróleo é Nosso** vem precedido de muita boa previsão. Não só dos produtores, como da direção, como dos críticos que viram o filme no ‘copião’ e riram a valer, tendo mesmo um deles declarado: ‘Este é o melhor filme de Watson Macedo e é a melhor sátira do cinema nacional’”.⁵³ Diante dessas previsões otimistas, Macedo afirmava: “Enquanto Deus quiser... continuarei a fazer filmes musicais!”. E, enfatizando certa humildade em seu discurso, explicava o sentido da frase, relacionando seu sucesso de público a uma suposta vontade divina:

⁵¹ *Correio Paulistano*. São Paulo, sábado, 7 de agosto de 1954, p. 14.

⁵² *Correio Paulistano*. São Paulo, sábado, 7 de agosto de 1954, p. 14.

⁵³ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, terça-feira, 10 de agosto de 1954, p. 6.

Quando eu digo: ‘Enquanto Deus quiser’, quero dizer: enquanto Deus e o público quiserem... Ou melhor: parece que o certo mesmo é apenas aquele ‘enquanto Deus quiser’, porque talvez seja Ele quem faz com que o público queira também... De qualquer maneira, o público tem sido o meu melhor amigo, depois de Deus... E, por isso mesmo, continuarei a fazer meus filmes musicais!”⁵⁴

Em 16 de agosto de 1954, *O Petróleo é Nosso* finalmente entrava em cartaz em dezoito salas de cinema do Rio de Janeiro: Pathé, Art-Palácio, Pax, Azteca, Presidente, São José, Caruso-Copacabana, Mauá, Para Todos, Nacional, Fluminense, Baroneza, Coliseu, Imperator, São Pedro, Vaz Lôbo, Marajá e Esperanto, nos horários de 2, 4, 6, 8 e 10 horas.⁵⁵ No dia 18, o Comendador, personagem fictício que assinava a coluna de fofocas “Ronda da Meia Noite” no jornal *Última Hora*, relata que encontrou Watson Macedo na porta do cinema Pathé, e ele “estava feliz da vida com as boas receitas alcançadas pelo seu filme [...] nos dois primeiros dias de exibição em vários cinemas desta praça.”⁵⁶ No dia 20, uma nota reitera o sucesso de público: “Uma verdadeira multidão lotou os cinemas em todas as sessões, estando assim provado que o cinema nacional agrada sobremaneira ao nosso público.”⁵⁷ Estima-se que, durante as duas semanas em que esteve em cartaz nos cinemas cariocas, cerca de um milhão de espectadores tenham assistido ao filme.⁵⁸

Por uma mórbida ironia do destino, o filme que carregava no título um lema associado por muitos ao getulismo, ainda estava em cartaz no dia em que Vargas se suicidou, no fatídico 24 de agosto de 1954. Talvez por isso, diante dos ânimos políticos aflorados após a tragédia, viu-se a necessidade de reforçar a alegação sobre o caráter apolítico da fita, quando de sua chegada aos cinemas pernambucanos. A informação está adicionada ao próprio banner do filme que aparece no jornal *Diário de Pernambuco* (PE), no dia 28, onde lê-se, em caixa alta: “O MAIS FALADO FILME NACIONAL — NÃO É POLÍTICO COMO MUITA GENTE PENSA”. Enquanto *O Petróleo é Nosso* estaria nas telas das salas Art-Palácio e Trianon a partir do dia seguinte, o cinema São Luiz exibiria, como programa extra, as reportagens produzidas pela U.C.B sobre os funerais do presidente.⁵⁹

⁵⁴ **Correio Paulistano**. São Paulo, sábado, 7 de agosto de 1954, p. 14.

⁵⁵ **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, terça-feira, 17 de agosto de 1954, p. 7.

⁵⁶ **Última Hora**. Rio de Janeiro, quarta-feira, 18 de agosto de 1954, p. 5.

⁵⁷ **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, sexta-feira, 20 de agosto de 1954, 1º caderno, p. 12.

⁵⁸ **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, quinta-feira, 2 de dezembro de 1954, 1º caderno, p. 10.

⁵⁹ **Diário de Pernambuco**. Pernambuco, sábado, 28 de agosto de 1954, p. 13.

Art-Palácio **SIMULTANEAMENTE** **TRIANON**
AGORA COM TELA PANORÂMICA **SEGUNDA-FEIRA** AGORA COM TELA PANORÂMICA

O MAIS FALADO FILME NACIONAL — NÃO É POLITICO COMO MUITA GENTE PENSA

O PETRÓLEO É NOSSO

Ela é proprietária de terrenos petrolíferos que despertam a cobiça dos sabidos... A história, divertidíssima, deu margem para este sensacional filme brasileiro!

Numeros Musicais com

NANCY WANDERLEY
 SERGIO DE OLIVEIRA
 CONSUELO LEANDRO
 JOHN HERBERT
 ADELAIDE CHIOZZO

Emilinha Borba — Ivon Cury
 Linda Batista — Benê Nunes
 Gilda Valença — Virginia Lane
 Ruy Bel e sua orquestra

PRODUÇÃO
 E
 DIREÇÃO DE
WATSON MACEDO
 Dist. da Unida Filmes
 (Censura. Livre)

Fonte: *Diário de Pernambuco*. Pernambuco, sábado, 28 de agosto de 1954, p. 13.

Mas o filme era tão apolítico assim como queriam desesperadamente alegar todas essas instâncias envolvidas? *Nem Sansão Nem Dalila* certamente não foi o único filme a satirizar a figura de Vargas em 1954, nem Oscarito o único ator a fazê-lo. A alegoria getulista em *O Petróleo é Nosso* aparece incorporada em Dona Perpétua, a protagonista vivida pela corpulenta Violeta Ferraz. A citação mais evidente à figura do presidente ocorre na cena em que, em seu luxuoso quarto de hotel, a rica fazendeira ensaia um discurso imitando a postura, o tom de voz e as pausas características de Getúlio. As palavras declamadas, repletas de conotações sexuais, contrastam com a seriedade oficialista que Dona Perpétua tenta reproduzir: “Da gleba da minha fazenda... ejaculou-se de forma rebarbativa e culminante... o líquido oleoso e combustível... que o vulgo chama petróleo!”. Pituca (interpretado pelo ator homônimo), seu marido submisso e único espectador no recinto, a aplaude e a ovaciona, com sua costumeira bajulação: “É a maior! É a maior!” Aparentemente se sentindo mais confiante para encarar a plateia de convidados que comparecerá à sua festa mais tarde, Dona Perpétua retruca, de cima de seu palanque improvisado: “Agora eu me sinto em condições de enfrentar as massas!”



Dona Perpétua (Violeta Ferraz) imita Vargas para Pituca (Pituca) em *O Petróleo é Nosso*.

Fonte: Carioca. Rio de Janeiro, n. 987, 4 de setembro de 1954, p. 41.

A trama também não deixa de apresentar alusões ao principal drama getulista, mesmo que nem de longe tematize a discussão em torno da nacionalização do petróleo com a complexidade tal qual havia sido discutida no Congresso Nacional. Apesar da abordagem simplificadora, o grande vilão da narrativa não deixa de ser ninguém mais, ninguém menos que o Sr. Guimarães (Sérgio de Oliveira), o ganancioso presidente de uma pseudo-companhia privada de petróleo, a Petroneca (que como o nome já diz, de petróleo... neca!). Ao suspeitar da existência de “ouro negro” nas terras de Dona Perpétua em Goiás, ele se aproxima da ricaça para aplicá-la um golpe. Seu plano é engenhoso: primeiro, ele se oferece para pagar as despesas da fazendeira, incentivando seus gastos exorbitantes no Hotel Glória. Depois, com a ajuda de sua esposa, Madame Guimarães (Heloísa Helena), ele apresenta seu filho, o mocinho Sílvio (John Herbert), à filha de Dona Perpétua, a mocinha Marisa (Adelaide Chiozzo), com segundas intenções — para desespero da noiva de Sílvio, Jane (Mary Gonçalves). E, por fim, contrata Omelete (Humberto Catalano), um malandro da Lapa, para fingir ser o geólogo

francês que emitirá o parecer negativo ao examinar as amostras do terreno da latifundiária. Tudo isso na esperança de que, uma vez endividada e convencida da inexistência de petróleo em suas terras, Dona Perpétua não teria outra escolha a não ser vendê-las por um baixo preço ao Sr. Guimarães, enquanto seu filho se casaria com a filha dela, só por garantia. Mas, em uma chanchada, o vilão não triunfa: seu plano vai por água abaixo quando o mocinho se apaixona de verdade pela mocinha e, com a ajuda do malandro arrependido, os três chegam a tempo de revelar a verdade (que vastas bacias petrolíferas foram descobertas naquele subsolo) e impedir a assinatura dos papéis que dariam posse das terras ao presidente da Petroneca. Apesar do quiproquó, no fim das contas, tudo fica bem. Guimarães alega estar triste por tudo que fez e pede desculpas, ao que Dona Perpétua responde, citando o lema do título: “Não, não fique triste. O petróleo não é meu, não é seu, o petróleo é nosso!” Não me parece exagero considerar que a trama de *O Petróleo é Nosso*, em seu ostensivo deboche à ganância da iniciativa privada no setor petrolífero, demonstra bastante alinhamento com as premissas anti privatistas e anti entreguistas defendidas pela Campanha do Petróleo, mesmo que de maneira indireta.



Dona Perpétua (Violeta Ferraz), Omelete (Humberto Catalano) e Sr. Guimarães (Sérgio de Oliveira) em *O Petróleo é Nosso*.
Fonte: Filme Cultura. Rio de Janeiro, n. 41-42, 1983, p. 35.

Para um filme cuja diegese consiste em uma espécie de limbo elitista entre o Hotel Glória e a fictícia Petroneca, em que o Estado parece inexistir como regulador da questão petrolífera, é curioso encontrar notícias afirmando que *O Petróleo é Nosso* era uma sátira cujas situações eram retiradas “de momentos da vida real”, que a fita exibia “um humor baseado na realidade”, o que o tornava “um trabalho mais expressivo de nosso estágio cinematográfico”, com direito a elogios a Watson Macedo, que estaria se esmerando “na criação de imagens num ritmo e numa profundidade que é de seu único estilo, o estilo que agrada o seu público”.⁶⁰ Mas a que “realidade” um comentário como esse se refere? A premissa do filme em si, por exemplo, já não correspondia à legislação brasileira desde pelo menos a promulgação do Código de Minas em 1934, ou seja, bem antes da criação da Petrobrás: conforme apontado anteriormente, grosso modo, ainda que Sr. Guimarães conseguisse a posse das terras (do solo) de Dona Perpétua, isto não lhe garantiria a exploração de petróleo no subsolo, que era reservado à União. Talvez o diretor Macedo ou o roteirista Cajado Filho não estivessem cientes de todos os desdobramentos legais em torno da questão petrolífera, resultando em tais escolhas narrativas. Mas outra hipótese que pode ser levantada (e que me parece mais interessante) é a de que esta suposta discrepância com a “realidade” revelava, antes, uma certa disjunção temporal, compartilhada com outros filmes.

Se *O Petróleo é Nosso*, a “comédia-satírica” de Macedo, fazia parte de uma “época das sátiras” pela qual passavam diversos setores artísticos, principalmente o cinema, e vinha “para enriquecer a galeria do cinema nacional no gênero”, como afirmava Luis Jorge,⁶¹ atrelando-o, mesmo que implicitamente, a *Nem Sansão Nem Dalila*, cabe-me especular se ambos os filmes também não eram perpassados por certo anacronismo varguista incentivado pelo retorno de Getúlio ao poder. Em outras palavras, o que ambos teriam em comum não seria simplesmente a presença de uma alegoria getulista, mas também o fato de serem ambos produzidos no segundo governo Vargas, mas utilizando-se anacronicamente de elementos do primeiro governo, talvez como estratégia para tornar suas críticas menos explícitas. Olhando por esse prisma, é possível perceber que a trama do filme de Macedo guarda mais semelhança com a

⁶⁰ **Jornal dos Sports**. Rio de Janeiro, 18 de julho de 1954, p. 2.

⁶¹ **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, domingo, 7 de fevereiro de 1954, 2º caderno, p. 3. A mesma matéria aparece ligeiramente expandida mais próximo da estreia do filme. Ver: **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, domingo, 18 de julho de 1954, 2º caderno, p. 5.

polêmica em torno da existência ou não de petróleo no território brasileiro, em voga na década de 1930, e a forma como as empresas privadas se portavam naquele contexto anterior.

Conforme Carvalho Jr. relembra, dois casos foram emblemáticos nesse sentido. Um deles remonta ao final de 1932, quando Manuel Inácio Bastos, um jovem engenheiro, constatou uma infiltração de óleo na região de Lobato (periferia de Salvador). Ao não ter apoio do Departamento Nacional de Produção Mineral (DNPM), então subordinado ao Ministério da Agricultura, que alegava que a geologia do local era imprópria à ocorrência de petróleo, Bastos recorre a Oscar Cordeiro, presidente da Bolsa de Mercadorias da Bahia, cuja intervenção a seu favor dá resultados. Geólogos financiados pelo banqueiro carioca Guilherme Guinle estudaram o local e, em 1936, concluíram que havia sim infiltração de óleo. Em 1938, o Governo Federal enviou uma equipe de prospecção até o local e um poço foi aberto ao lado da cisterna de Bastos. Embora a promessa da quantidade comercial não tenha se cumprido, a perfuração em janeiro de 1939 foi o primeiro poço a apresentar resultado, levando à descoberta de outros poços posteriormente, em terras baianas. O segundo caso, menos afortunado, foi o de Monteiro Lobato. Suas empreitadas petrolíferas em Riacho Doce (Alagoas) e em Araquá (município de Águas de São Pedro, em São Paulo) foram declaradas infrutíferas pelos órgãos oficiais, o que havia dificultado a venda de ações de sua empresa, acarretando em sérios prejuízos financeiros ao já famoso escritor. Através da publicação de artigos e livros (como *O Escândalo do Petróleo*, em 1936) e da realização de conferências, Lobato empreendeu uma verdadeira campanha dedicada a denunciar a suposta sabotagem que estava sofrendo por parte do governo. Com a implantação do Estado Novo em 1937 e a posterior criação do Conselho Nacional do Petróleo (CNP), em 1938, tanto as campanhas de Lobato quanto as atividades das demais empresas privadas nacionais foram interrompidas (CARVALHO JR., 2005, p. 29-34). Em meados de 1940, depois que o CNP recusou-se a encampar sua empresa falida, Lobato, em uma carta “malcriada” a Vargas, acusa o presidente do órgão, o notório general nacionalista Horta Barbosa, de estar defendendo os interesses da Standard Oil, sufocando as empresas nacionais para facilitar a entrada das estrangeiras. Por esta razão, o escritor é processado pelo próprio general por calúnia no Tribunal de Segurança Nacional, o que resulta em sua condenação a seis meses de prisão, sendo solto antes de completar a pena por indulto concedido por Vargas (LEMOS, 2010).

Retornando a *O Petróleo é Nosso*, o filme de Macedo não faz citação direta a nenhum desses casos famosos, mas certamente empreende uma caricatura, deslocada temporalmente, de comportamentos potencialmente abusivos da iniciativa privada no setor, em um contexto diegético fictício onde há pouca ou nenhuma regulação do Estado. Talvez seja esse o dado mais nacionalista do filme: transportar para 1954, de maneira farsesca e hiperbólica, uma situação que carrega mais verossimilhança com a década de 1930, fazendo, à reboque, a crítica à não regulação do mercado pelo Estado que poderia retornar, caso o projeto da Petrobrás tomasse rumos entreguistas. Ao contrário do que alegava o próprio Watson, seu filme está longe de ser “apolítico”: é em seu anacronismo que o mesmo acaba defendendo, por tabela, a tese nacionalista. E quando Dona Perpétua discursa, humilhada, em frente aos convidados de sua festa, logo depois de ser enganada por Guimarães e Omelete, é como se a nação fosse usurpada de suas riquezas naturais junto com ela, seu discurso equivalente ao de um político nacionalista em palanque, triste por ser roubado do que lhe pertence. Retomando a ideia de “competição dicotômica” do “triângulo partidário” da época, acredito que vale a pena refinar o entendimento político tanto de *Nem Sansão Nem Dalila* quanto de *O Petróleo é Nosso*, para além da mais imediata constatação da alegoria varguista em ambos: no primeiro, o malandro Sansão encarna a caricatura antigetulista do presidente como corrupto e demagogo, ou seja, uma caracterização típica de um humor udenista, enquanto o filme de Macedo parece convocar seus espectadores ao engajamento emocional com a ingênua protagonista injustiçada pelos privatistas, ao meu ver uma caracterização muito mais próxima de um nacionalismo característico do getulismo pessedista-petebista.⁶²

Até aqui, revisei como *O Petróleo é Nosso* se posicionava politicamente através de seu discurso oficial na imprensa, para esboçar, em seguida, uma análise política do filme em si, que questiona tal discurso. Um terceiro aspecto político atribuído merece destaque. Entre 9 e 15 de dezembro de 1954, aconteceu a segunda edição do Festival de Cinema do Distrito Federal. Os filmes concorrendo na categoria “longa-metragem” foram os seguintes: quatro produções da Atlântida, *Matar ou Correr* e *Nem Sansão Nem Dalila*, direção de Carlos

⁶² Embora eu não tenha encontrado, até o momento, alguma declaração política explícita de Watson Macedo que confirme o suposto pessedismo-petebismo, esse não é o caso de Carlos Manga, que é citado como um dos “votantes certos de Carlos Lacerda”, o que me leva a inferir sua retroativa simpatia ao udenismo. Ver: **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro, n. 822, 19 de junho de 1965, p. 5.

Manga, *A Outra Face do Homem*, de J. B. Tanko e *Carnaval em Caxias*, de Paulo Wanderley; uma produção de Alípio Ramos, *Marujo por Acaso*, dirigida por Eurides Ramos; e duas produções da Brasil Vita Filmes, *Rua sem Sol*, de Alex Viany, e *O Petróleo é Nosso*, de Watson Macedo.⁶³ Aproveitando a ocasião, a Unida Filmes providenciou o retorno do filme às salas de cinema no dia 13 de dezembro, dessa vez no grande circuito Plaza, Astoria, Olinda, Ritz, Colonial, Primor, Haddock Lobo e Mascote. Com a nova divulgação, voltavam a circular na imprensa notas caracterizando o longa como “comédia apolítica”.⁶⁴ Desde o fim de novembro, a distribuidora já anunciava que o “grande sucesso popular” que havia consagrado a estreia do filme de Macedo em agosto “impunha que mais cedo ou mais tarde sua volta ao cartaz seria uma necessidade”.⁶⁵ Ely Azeredo discordava: para ele, durante a “semana sob o signo do ‘abacaxi’ nacional”, vários cinemas estavam lançando ou rerepresentando filmes “verde-e-amarelos” não pelo êxito de público, mas estritamente para cumprirem a “malfadada” lei “oito por um” (que obrigava cada sala a exhibir, anualmente, um filme brasileiro a cada oito estrangeiros), tirando vantagem do “Festival do Abacaxi” destinado a “premiar a pior aberração cinematográfica produzida no corrente ano”.⁶⁶ Azeredo utiliza o apelido que Moniz Vianna já havia popularizado dias atrás, recorrendo à alcunha depreciativa utilizada para designar as fitas nacionais consideradas, tal qual abacaxis, “difíceis de engolir” (FREIRE, 2011a). Em seu artigo “O Festival da Inépcia”, no *Correio da Manhã* (RJ), o crítico considerava a legislação criada pelo vereador Raimundo Magalhães Jr., que havia instituído a realização anual do festival, era uma “lei mal feita como a maioria das que engendram nossos vereadores” e afirmava que, ao realizá-lo, o relutante prefeito do Distrito Federal, Alim Pedro, estava sendo “forçado a ceder à pressão dos mediocres.” Além disso, demonstrava profundo desacordo com o montante de dinheiro público destinado à distribuição de prêmios aos vencedores (quinhentos mil cruzeiros, no total) e com a execução do evento em si (cem mil cruzeiros), vociferando: “No ano corrente, quando o cinema carioca destruiu as últimas esperanças dos que ainda teimavam em acreditar nêle, a distribuição de um cruzeiro a quem quer que tenha participado de um filme significa, simplesmente, o incentivo à inépcia e, em

⁶³ **O Jornal**. Rio de Janeiro, quarta-feira, 8 de dezembro de 1954, p. 6-8.

⁶⁴ **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, quarta-feira, 8 de dezembro de 1954, 1º caderno, p. 10.

⁶⁵ **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, terça-feira, 23 de novembro de 1954, 1º caderno, p. 12. Publicado também em: **Jornal dos Sports**. Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1954, p. 4.

⁶⁶ **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, terça-feira, 14 de dezembro de 1954, p. 4.

muitos casos, o estímulo à manobra desonesta.” Para Vianna, todas as fitas inscritas estavam “no mesmo nível — porque entre coisas péssimas não se pode descobrir o pior”. E o crítico não se contenta em dizer que *O Petróleo é Nosso* “não é só um mau *slogan*, é aventura muito pior”; ele aproveita o título da fita para atacar, através de um trocadilho, os demais longas em competição: “O abacaxi é nosso, repetem sempre, e sempre provam o que estão repetindo os ‘cineastas’ nacionais.”⁶⁷

Fizeram parte da Comissão Julgadora do II Festival de Cinema do Distrito Federal, designada por Alim Pedro: Raimundo Magalhães Jr. (Câmara Municipal), Viriato Correia (Academia Brasileira de Letras), Bandeira Duarte (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), D. Georgina de Albuquerque (Escola de Belas Artes), Francisco Moreno (Casa dos Artistas), Pedro Gouveia Filho (Instituto Nacional do Cinema Educativo), Pedro Lima (Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos e crítico em *O Jornal*, *O Cruzeiro* e *Diário da Noite*), José Ribamar Martins Castello Branco (Departamento de Educação de Adultos da Prefeitura do Distrito Federal) e Alfredo Pessoa (Departamento de Turismo e Certames da PDF).⁶⁸ Os detratores não pouparam palavras para menosprezar os envolvidos: Ely Azeredo acusava a comissão de ser “formada por representantes de organizações alheias ao cinema”,⁶⁹ enquanto Moniz Vianna xingava seus participantes de “indivíduos desprovidos do último resquício de bom gosto e desprovidos também de respeito para consigo e para com os outros”, antes de completar: “As pessoas normais não devem ser submetidas ao vexame de ter de assistir a uma safra completa de abacaxis, a menos que se apresentem voluntariamente, com a intuição de fazer um estudo sobre os limites a que é possível estender-se a estupidez humana.” Vianna também considerava, em tom irônico, a Comissão Executiva, formada por Murilo Berardo, Luiz Severiano Ribeiro Jr., Manoel Barcelos e Mário Sombra, como a “mais apropriada para um Festival do Abacaxi”.⁷⁰

Na quarta-feira, dia 15 de dezembro de 1954, às 22 horas, ocorreu o Espetáculo de Encerramento do Festival no cinema São Luiz, no Largo do Machado, onde os vencedores

⁶⁷ **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, sábado, 4 de dezembro de 1954, 1º caderno, p. 11.

⁶⁸ **O Jornal**. Rio de Janeiro, quarta-feira, 8 de dezembro de 1954, p. 6-8.

⁶⁹ **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, terça-feira, 14 de dezembro de 1954, p. 4.

⁷⁰ **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, sábado, 4 de dezembro de 1954, 1º caderno, p. 11.

receberam seus prêmios, troféus e diplomas, com direito a exibição dos filmes vitoriosos.⁷¹ Fez-se valer o veredito da comissão julgadora: a “chanchada musical” de Watson Macedo foi escolhida como o “melhor filme” de 1954, merecedora do prêmio de duzentos mil cruzeiros. Os demais premiados, recebendo cinquenta mil cruzeiros cada, foram: Alex Viany, “melhor diretor”, e Glauce Rocha, “melhor atriz”, ambos por *Rua Sem Sol*; Renato Restier, “melhor ator”, e Giulio de Luca, “melhor fotógrafo”, por seus trabalhos em *A Outra Face do Homem*; e Alexandre Wulfes, “melhor documentarista”, pelo filme *Telas e Imagens*. A comissão não conferiu prêmio de “melhor argumentista”, alegando “não ter encontrado condições de originalidade em nenhum dos filmes apresentados”.⁷²

Se havia muitos detratores não só do festival mas também dos prêmios atribuídos aos filmes, também havia os que defendessem o longa de Macedo, a partir de certos parâmetros. A certa altura, por exemplo, Clóvis de Castro Ramon, no *Jornal do Brasil*, declarou que *O Petróleo é Nosso* se tratava “de uma história aproveitando músicas de carnaval, gênero em que o cinema brasileiro tem se mostrado como o pior do mundo”, e que a maior façanha de Macedo havia sido ter levado um ano dirigindo tal filme.⁷³ Embora o detrator não contextualize, houve um motivo para tal demora — uma reportagem de *A Noite* (RJ) explica os entraves que postergaram o lançamento do longa-metragem:

Houve uma longa pausa na produção e quase desaparecimento de filmes nacionais. Muita gente que ainda descambou para outros setores, desanimada. Mas um homem, com retalhos de filmes e sem nenhuma ajuda continuou trabalhando e, eis que surge como num arranco, o filme de Watson Macedo ‘O Petróleo é nosso’, que mesmo depois de pronto e cortado o negativo, ainda vinha sofrendo certas dificuldades devido à falta de matéria prima.

Em entrevista ao jornalista, Macedo declara a necessidade de resiliência diante dos percalços, e demonstra certo otimismo: “Você sabe o que é a gente estar no mato sem cachorro e conseguir fazer um fogo com alguns gravêtos? Pois bem, o que precisa é não deixar apagar êsse foguinho! Em outras palavras, não parar!” Na mesma matéria, o persistente Macedo é

⁷¹ **Última Hora**. Rio de Janeiro, terça-feira, 14 de dezembro de 1954, 2º caderno, p. 3. A notícia também informa que, como parte das atividades do festival, na tarde do dia anterior, havia acontecido uma homenagem à memória de Carmen Santos nos estúdios da Brasil Vita Filmes (à qual Watson Macedo, seu pupilo, provavelmente compareceu) e, à noite, havia sido realizada a Festa do Cinema do Distrito Federal, no Clube do Cinema.

⁷² **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, terça-feira, 14 de dezembro de 1954, p. 4.

⁷³ **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, domingo, 15 de agosto de 1954, 2º caderno, p. 5.

caracterizado como “um jovem cuja única preocupação é trabalhar pelo cinema nacional, sem descanso e sem esmorecimentos”, e que também “sabe o quanto e como custa fazer um filme em nossa terra, onde falta de tudo, desde o técnico até a matéria prima, passando ainda o diretor pela dificuldade de fazer artistas para a sétima arte”. Em suma, ele é considerado um verdadeiro “batalhador do cinema nacional”.⁷⁴

A escassez de material filmico parece ter afetado a feitura do filme em si. Zenaide Andréa, em sua coluna “O que eu vi nos estúdios” na revista *Cinelândia*, ficou bastante impressionada ao visitar os sets de *O Petróleo é Nosso*, que copiavam “direitinho” os ambientes sociais do Hotel Glória e a sua Boite Beguin dentro dos estúdios Carmen Santos, e contavam com muita gente em cena, entre atores e figurantes. Descrevendo com detalhes a preparação de uma cena para seus leitores, a jornalista enfatiza como Macedo filmava de maneira econômica:

Tudo isso, porém, era somente um ensaio. E êste se repetiu por várias vezes, até que Watson Macedo, com todos os seus assistentes a postos, deu-se por satisfeito e ordenou ‘câmera’! Bastou, então, uma só tomada de cena, que foi considerada O.K. Graças a esse processo, não se desperdiça a energia elétrica (apenas alguns refletores são utilizados para os efeitos necessários aos ensaios) nem se gasta celuloide à-toa — o que permite estar bem com a Light e, ainda, com os planos do Sr. Oswaldo Aranha, no que toca à economia das nossas divisas, sendo o filme-virgem um produto de importação cara como é...⁷⁵

Apesar de tais limitações, o tamanho e o custo dessa produção de Macedo não deixava de impressionar a colunista, que registrou as quantias em números:

E que esplêndido trabalho de equipe vem êle realizando... quase que sozinho, à frente dessa produção que é das mais dispendiosas já feitas no gênero, com uma folha semanal de pagamentos (dos artistas e técnicos) que orça por 80 mil cruzeiros, e o aluguel mensal do estúdio, que lhe fica por 120 mil, afora outras despesas.⁷⁶

Por sua vez, A. Gomes Prata, em sua coluna no jornal *Imprensa Popular* (RJ), discorda da visão romantizada de Macedo como “batalhador”, inclusive acusando-o de não estar

⁷⁴ **A Noite**. Rio de Janeiro, quarta-feira, 28 de julho de 1954, p. 4.

⁷⁵ **Cinelândia**. Rio de Janeiro, ano III, n. 28, 1ª quinzena de janeiro de 1954, p. 44-45.

⁷⁶ **Cinelândia**. Rio de Janeiro, ano II, n. 27, 2ª quinzena de dezembro de 1953, p. 50-51.

suficientemente envolvido nas demandas da classe perante o governo, ao mesmo tempo em que, agora, beneficiava-se da luta dos outros para lançar *O Petróleo é Nosso*:

Como se sabe, a produção foi terminada a tempo para a temporada pré-carnavalesca, mas os produtores resolveram esperar que o filme virgem (para as cópias) saísse do mercado negro [sic] e, por isso, o lançamento vem com mais de sete meses de atraso. Além de representar um grave prejuízo para quem empregou dinheiro no filme, esse atraso também prejudica os fãs, pois a maioria das músicas já passou de época. O inexplicável é que Watson Macedo e Roberto Acácio têm se mantido afastados dos movimentos de reivindicação do cinema brasileiro. No entanto, seu filme é lançado agora (com filme virgem ao câmbio oficial) porque o govêrno teve de ceder às insistências dos sacrificados produtores nacionais.⁷⁷

Independente da objeção de A. Gomes Prata, e a despeito do discurso oficial do filme, fato é que pelo menos dois críticos defenderam enfaticamente a vitória de *O Petróleo é Nosso* no II Festival de Cinema do Distrito Federal, atribuindo um sentido político ao prêmio concedido. Em matéria intitulada “Distribuídos os prêmios do Festival do Distrito: Entre tantos ‘abacaxis’, escolhidos os ‘menos piores’”, Luis Alípio de Barros, no jornal *Última Hora*, declara:

O prêmio pode ter causado estranheza a muitos, mas achamos que o critério foi de certa maneira justo. A Atlântida, premiada no primeiro Festival (muito merecidamente) com ‘Amei um Bicheiro’, não intensificou nem melhorou sua produção no corrente ano. Por outro lado, Watson Macedo evitou que os estúdios da Brasil Vita Filmes fôssem transformados em depósito de uma cervejaria, alugando-o depois do enorme sucesso de bilheteria de ‘O Petróleo é Nosso’, que já rendeu mais de 10 milhões de cruzeiros em poucos meses — o que já justificaria o incentivo do prêmio, num ano tão amargo para o cinema brasileiro.⁷⁸

Geir Campos, por sua vez, em sua coluna “Quatro cantos” no *Diário de Notícias*, também congratula a premiação do filme de Macedo, “o menos mau dos filmes do ano”, pelo mesmo motivo levantado por Luis Alípio de Barros, ou seja, pelo seu papel na manutenção da produção do cinema brasileiro naquele ano. E critica aqueles contrários à “competente distribuição de prêmios” do festival, defendendo certa lógica evolutiva, de tentativa e erro, como fundamental para uma melhoria gradual do cinema brasileiro:

⁷⁷ *Imprensa Popular*. Rio de Janeiro, domingo, 15 de agosto de 1954, p. 10.

⁷⁸ *Última Hora*. Rio de Janeiro, segunda-feira, 13 de dezembro de 1954, p. 7.

Não vamos discutir o mérito das coisas que fazemos: nossa opinião é que só a custa de muitos erros chegaremos a acertar e fazer bem, e, quanto mais cedo erramos, tanto melhor, pois isto abrevia o tempo da perfeição. Nossos diretores são ruins, nossos técnicos são fracativos, nossos artistas são borocochôs? Pois vamos pô-los cada vez mais em direções, atividades, interpretações... até acertarem, e que seja breve! A quem provar que tem um olho, façamos rei entre os cegos!

Atacando indiretamente Azeredo ou Vianna, Campos rechaça o posicionamento entreguista que observa em parte da crítica:

É uma pena que certos brasileiros, se é que merecem a cidadania, vivam a cantarlouvaminhas e tecer desculpas para o advento e eterna reinação do estrangeiro em nosso país, em todos os setores da vida nacional, em vez de apoiar e incentivar a iniciativa indígena [sic] no sentido de uma emancipação cada vez mais necessária e tardia.

E louvando a lei municipal de Magalhães Jr., seu companheiro de jornal, finaliza com uma apaixonada defesa do cinema nacional, incluindo os “abacaxis”:

Que importa que os trustes gritem? Nós precisamos é projetar! E se eles gritam agora, quando a proporção obrigatória de filmes é de apenas UM nacional para cada SETE estrangeiros [sic] — como não hão de gritar se, a despeito da má vontade dos exibidores mancomunados e de tôdas as manobras feitas no sentido de desvirtuar e podar a iniciativa nacional, levarmos a melhor e invertermos as cifras? Abacaxis por abacaxis, fiquemos com os da casa!⁷⁹

Mais “jilós” em *O Petróleo é Nosso*

A insistência de Macedo em proclamar a “(a)política” de *O Petróleo é Nosso* me faz recordar, inevitavelmente, a veemência com a qual Susan Sontag postulava a inexistente dimensão política da *frescura*: “Enfatizar o estilo é menosprezar o conteúdo, ou introduzir uma atitude que é neutra em relação ao conteúdo. Não é preciso dizer que a sensibilidade da *Frescura* é desengajada e despolarizada — ou pelo menos apolítica.” (SONTAG [1964] 1996, p. 277) Entretanto, se nem em relação ao seu contexto político o filme pode ser considerado propriamente apolítico, como procurei demonstrar até aqui, o que pode ser dito com relação às questões de gênero e sexualidade? Ele seria “(a)político” também nesses aspectos? Talvez não, visto que, para a crítica da época, *O Petróleo é Nosso* guardava semelhanças indesejadas com *É Fogo na Roupa!*, filme anterior de Macedo, como vociferou A. Gomes Prata:

⁷⁹ **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, quinta-feira, 29 de dezembro de 1954, 2ª seção, p. 2.

Watson Macedo, apesar de suas evidentes limitações como cineasta, tinha tudo nas mãos para fazer uma comédia agradável e oportuna. Entretanto, parece que não se livrou da chanchada do mais baixo nível, explorando aquele filão de pornografia que condenou *É Fogo na Roupa* como filme de deplorável gosto, onde até a pederastia era assunto para risadas. Ainda assim, acreditamos que *O Petróleo é Nosso* seja melhor, pois não é muito fácil estragar tão interessante tema.⁸⁰

A comparação é pertinente, uma vez que, efetivamente, Dona Perpétua e Pituca repetiam a fórmula dos casais compostos por uma mulher masculinizada/dominadora e um marido emasculado/submisso, tal qual Heloisa Helena e Ivon Cury haviam desempenhado no filme anterior — dois tipos tão recorrentes nos filmes em que Macedo colaborou com Cajado Filho que são praticamente uma marca registrada da dupla de cineastas/roteiristas.



Foto de cena: A masculinizada Dona Perpétua tripudiando de seu marido, o emasculado Pituca.

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais — Cinemateca Brasileira.

Desde sua primeira cena, Dona Perpétua aparece com roupas masculinizadas de expedicionária petroleira, dando tiros para o alto e maltratando o marido, quase tão fanchona quanto Madame Pau Pereira — mas dessa vez desacompanhada de seu grupo de congressistas,

⁸⁰ **Imprensa Popular.** Rio de Janeiro, domingo, 15 de agosto de 1954, p. 10.

o que diminui o potencial de leituras propriamente lésbicas da personagem. Pituca, por sua vez, é alvo das mais diversas piadas da esposa, que questionam diretamente sua masculinidade: ela debocha repetidas vezes de sua “miniatura de marido”, relacionando a baixa estatura dele ao comprimento supostamente desvantajado de seu pênis; quando perguntada sobre os lençóis de petróleo por Guimarães, ela responde que “não sabe nada de lençóis”, e que contratou um geólogo para tal fim — deixando implícito que sua vida sexual com o esposo não ia bem.



Fonte: Banco de Conteúdos Culturais — Cinemateca Brasileira.

Ao mesmo tempo em que Pituca parece desinteressado sexualmente pela esposa, ele se mostra bastante estimulado sexualmente por outras mulheres, tal qual o adúltero Juvenal de Ivon Cury. Mas, em vez de despachado pelas “brotinhos” na piscina, nesse caso Pituca se engalfinha com uma das faxineiras do Hotel Glória, Chica Bagunça (interpretada pela vedete Consuelo Leandro), aparentemente consumando o ato múltiplas vezes — a sós com ela no quarto, os dois estouram várias champanhes, o líquido escorrendo pelas garrafas próximas ao baixo corporal de Pituca, numa pouco sutil alusão a ejaculações nesses encontros sexuais. Em

contrapartida, Dona Perpétua também tenta seduzir Omelete, a personagem de Catalano, sem muito sucesso.



Foto de cena: Pituca estoura champanhes com Chica Bagunça (Consuelo Leandro).

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais — Cinemateca Brasileira.

Entretanto, apesar do casal de adúlteros buscar amantes de maneira heterossexual, uma piada sugere a possível homossexualidade de Pituca. Prestes a assinar os papéis transferindo as terras para Guimarães, Dona Perpétua e o marido choram por suas perdas, enquanto ouvem atentamente a listagem dos bens enunciada por um Tabelião:

Tabelião: Pelo presente contrato, toda a propriedade de Dona Perpétua passa a pertencer ao Sr. Guimarães, constando de: 856 alqueires de terra, limitando ao norte pela fazenda do Coronel Flausílio Tibúrcio da Anunciação, e ao sul pela fazenda do Coronel Policarpo Esperidião. A Leste... Uma plantação de milho... Uma plantação de cana... Um alambique produzindo ótima cachaça... Uma plantação de mandioca...

Dona Perpétua: Ai, a minha mandioca...

Tabelião: E uma plantação de jilós.

Pituca: Ai, os meus jilós...

Assim, antes do plano de Guimarães ir por água abaixo, Dona Perpétua se lamenta por ser privada de suas mandiocas (com duplo sentido fálico, remetendo a possíveis amantes homens — ou seriam dildos?), enquanto Pituca se entristece por quase desfazer-se de “uma plantação de jilós” — ou seja, não apenas de um, mas de vários homossexuais que estavam à sua disposição. Seria Pituca um desses “jilós” enrustidos também? Ou um “fanchono” como Coronel Rubião, que se envolvia sexualmente tanto com homens quanto com mulheres?

Respostas definitivas para tais perguntas são menos importantes do que a seguinte constatação: pelo visto, Macedo achava graça em satirizar casamentos de fachada. Além das alcunhas um tanto vagas de “homossexual” e “discreto”, pouco sei (e, provavelmente, jamais saberei) sobre as práticas homossexuais de Macedo de fato. Que posições sexuais lhe davam prazer? Ele era ativo, passivo ou versátil? Gostava de se montar esporadicamente ou não? Para esses questionamentos, não terei a resposta. Mas uma coisa posso afirmar com alguma certeza: Watson Macedo jamais se casou (pelo menos, não com uma mulher). Segui as sugestões metodológicas de William J. Mann — que, para inventariar a quantidade de gays, lésbicas, bissexuais e travestis que trabalharam na Hollywood clássica, buscou “indicadores” nos obituários: diferentemente dos heterossexuais que, após a morte, “deixavam” entes queridos (esposa e filhos herdeiros, por exemplo), nos casos de pessoas dissidentes de gênero e de sexualidade, elas curiosamente “não deixavam ninguém” (ausência de menção a casamento ou filhos, e nenhuma menção, evidentemente, a possíveis relacionamentos não-heterossexuais) (MANN, 2002, p. xvii). Nos obituários de Watson Macedo, ele só deixava para trás sua sobrinha, Eliana Macedo, os diversos talentos que descobriu para o cinema, seus filmes... e mais ninguém.⁸¹ Será que o aspecto mais fresco (e menos notado) de seus filmes é justamente esse constante deboche de toda hipocrisia que envolvia os casamentos compulsórios, algo que ele recusou para si mesmo? Estaria aí, antes de mais nada, a frescura de Watson Macedo? — Não é verdade que Watson não deixou ninguém para trás. Do contrário, eu não estaria aqui escrevendo essas páginas.

⁸¹ Ver, por exemplo: **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, sexta-feira, 10 de abril de 1981, 1º caderno, p. 26.

CAPÍTULO 4: O RETRATO DE W. M.

[*A Grande Vedete*: paródia ou pastiche?]

Assim que *A Grande Vedete* estreou nos cinemas brasileiros em 1958, as semelhanças entre o filme de Watson Macedo e *Crepúsculo dos Deuses* (Billy Wilder, 1950) foram prontamente notadas pela crítica especializada. Nas páginas de *Cine-Repórter: Semanário Cinematográfico*, a fita é descrita como uma “espécie de paródia daquêle magnífico” filme estadunidense, “contando também a história de uma estrêla de teatro, completamente acabada, mas que é mantida na ilusão por seu agente. Aqui também há o rapaz por quem a estrêla se apaixona.” Se, por um lado, a performance da protagonista é elogiada, por outro, certa discrepância entre o gênero cinematográfico da obra copiada e o da cópia é motivo de reprovação: “Fazendo a vedete está Dercy Gonçalves que se revela bôa atriz dramática; mas nem por isso deixa de fazer rir (não se percebe a intenção da fita, se é para o drama ou comédia).” Tal incoerência genérica é atribuída à direção de Watson Macedo, que teria se mostrado “confuso no tratamento dado à história.”⁸²

Em sua crítica para a *Tribuna da Imprensa*, Carlos Perez, por sua vez, considerava *A Grande Vedete* como “mais uma incursão desastrosa do cinema nacional na comédia musicada”. Em tom debochado, o crítico declara que uma das virtudes do filme seria “a absoluta ausência de quaisquer pretensões técnicas” por parte do produtor, diretor, roteirista, montador e cenógrafo, Watson Macedo, e reitera a inferioridade da imitação se comparada ao original hollywoodiano:

Retomando o tema da atriz envelhecida que não aceita sua decadência — o mesmo que Billy Wilder soube transformar no excelente *Sunset Boulevard* (*Crepúsculo dos Deuses*) — o filme pretende fazer rir, e somente no final, quando apenas os mais bravos continuam presentes ou acordados, transformando-se em melodrama de mau-gôsto.⁸³

Nas páginas de *O Jornal*, Pedro Lima também menospreza a fita de Macedo:

Existe uma história que, bem aproveitada e tomada em caráter dramático, resultaria num bom filme, mas ainda assim serve para mostrar as nossas

⁸² **Cine-Repórter: Semanário Cinematográfico**. São Paulo, 23 de agosto de 1958, p. 4.

⁸³ **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 22 de julho de 1958, p. 11.

possibilidades. Watson Macedo, autor e diretor, perdeu uma grande oportunidade de se reabilitar como cineasta, caindo na comédia ridícula, a fim de permitir a Dercy Gonçalves mostrar a sua incompreensão cinematográfica. O papel da estrela, que se vê em decadência mas ainda acredita na sua popularidade, seria sem dúvida uma grande “chance”, mas Dercy a perdeu, preferindo deixar-se explorar como atriz gaifona. Também Catalano jogou fora sua oportunidade, podendo-se dizer que, do diretor aos intérpretes, todos fizeram do filme um repositório de possibilidades perdidas.⁸⁴

Sérgio Augusto basicamente revisita argumentações como essas em seu livro, quando afirma: “Quem podia podia, quem não podia, se sacudia. Macedo, por exemplo, não pôde fazer de *A Grande Vedete* uma paráfrase sequer engraçada de *Crepúsculo dos Deuses*” (AUGUSTO, 1989, p. 150). Para Augusto, quem “podia” era, evidentemente, Carlos Manga, em sua imaginária hierarquização das habilidades paródicas dos cineastas chanchadeiros. A Macedo, o parodiador incompetente, só restava se sacudir. Entretanto, uma pergunta se impõe: seria a chave teórica da paródia — sedimentada nos estudos das chanchadas, legado incontornável da abordagem de João Luiz Vieira — realmente a mais adequada para lidar com um filme como *A Grande Vedete* (e, por conseguinte, com a maioria dos filmes de Macedo)? E se, em seu lugar, fosse utilizada a noção de pastiche, que outras leituras desabrochariam?

Para tal, é necessário distinguir brevemente essas duas concepções, dentro de um espectro amplo das práticas artísticas consideradas imitativas e, por isso mesmo, geralmente depreciadas — justamente ao que se propõe Richard Dyer em sua obra de fôlego, *Pastiche* (2007). Apesar do termo “paródia” ser aproximadamente dois mil anos mais antigo que “pastiche”, e de seu uso inicial não carregar necessariamente as conotações de humor, crítica e ridicularização que adquiriu conforme sua reapropriação teórica através dos anos, Dyer questiona certas vertentes acadêmicas contemporâneas que insistem em, por um lado, utilizar a paródia para abranger uma gama muito ampla de procedimentos imitativos e, por outro, simplesmente desprezar o pastiche como um conceito digno de distinção — incluindo-se aqui a influente teorização da paródia por Linda Hutcheon (1989). O autor valoriza a diferenciação entre “obras que zombam, ridicularizam ou satirizam (paródia) e aquelas que não o fazem (pastiche)” (DYER, 2007, p. 40) e resume a questão da seguinte maneira:

⁸⁴ **O Jornal**. Rio de Janeiro, 19 de julho de 1958, p. 11.

O pastiche e a paródia distinguem-se pela atitude, mas também pela natureza da sua relação com o que imitam. Mirella Billi sugere que, embora ambos sinalizem o fato da imitação, “A paródia pode ser distinguida do pastiche principalmente porque traz à tona a diferença entre dois textos... mais do que a semelhança. [...] Enquanto a paródia é transformadora, o pastiche é imitativo.” (1993:36) Pode-se dizer que, embora seja sempre possível interpretar erroneamente tanto o pastiche quanto a paródia como imitação direta, é muito mais fácil fazê-lo com o pastiche porque ele permanece formalmente mais próximo daquilo que imita. No entanto, como aponta F. J. Lelièvre, a ambiguidade do prefixo “para” na paródia indica tanto proximidade quanto oposição (Rose 1993:8); o próprio fato de que a paródia envolve “a inclusão dentro de sua própria estrutura da obra que ela parodia” (Rose 1993:8) atribui à primeira uma dependência da segunda, da paródia em relação ao que é parodiado, aproxima-a, solicita a cumplicidade. Talvez a paródia seja teoricamente distinta do pastiche principalmente porque se importa de estar inexoravelmente implicada em relação àquilo de que procura se distanciar e é por isso que é tão histérica — tão zangada, tão zombeteira, tão cruel — em relação àquilo. (DYER, 2007, p. 47)

Assim, Dyer prefere compreender a paródia conforme a síntese de Simon Dentith (ou seja, “qualquer prática cultural que forneça uma imitação alusiva relativamente polêmica de outra produção ou prática cultural”), e o pastiche a partir das definições de autores como Margaret Rose (“o pastiche difere da paródia por não ser necessariamente crítico de suas fontes, nem necessariamente cômico”), Gérard Genette (“imitação sem sátira”) e Fredric Jameson (“paródia neutra”, “imitação sem a motivação ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem riso”) (DYER, 2007, p. 40-41). Tais descrições refletem uma espécie de “lugar incerto do pastiche”, como resume Pierre Laurette (DYER, 2007, p. 53), uma ambiguidade conceitual presente desde a suposta primeira aparição do termo em língua francesa, como “pinturas que não são nem originais nem cópias”, atribuída a Roger de Piles e seu tratado sobre arte de 1677 (DYER, 2007, p. 22). Digo “suposta” porque tal marco originário é questionado por Ingeborg Hoesterey que, diante das “incertezas referenciais” com as quais se deparou ao tentar historicizar a absorção do termo italiano *pasticcio* para o francês *pastiche*, opta por uma abordagem derridiana da questão, considerando infrutífera a busca por um “marco zero” específico e proclamando, em contraposição, “uma floresta de origens” para o pastiche, abraçando uma dimensão “quase-anônima” para o aparecimento dessa expressão, na segunda metade do século XVII (HOESTEREY, 2001, p. 4-5).

Com todos esses autores em mente, uma das definições que Dyer fornece para os pastiches é a seguinte: “eles não são a coisa que eles imitam e nem estão tentando se passar por ela, mas eles são parecidos o suficiente para suscitar a questão sobre o que eles são, se eles não são apenas cópias”. (DYER, 2007, p. 53) Não seria *A Grande Vedete* justamente isso, um pastiche, “um meio termo, algo que pode não ser uma obra inteiramente nova, mas que também não pode ser entendido simplesmente como uma reprodução ou imitação inexpressiva de uma obra pré-existente” (DYER, 2007, p. 22)? Se Watson Macedo procurou imitar *Crepúsculo dos Deuses*, seu gesto mimético não teria sido muito mais *pasticheiro* do que *paródico*? E quanto à alegada frescura de Macedo, que influência desempenhava sobre seus pastiches?

*

[Salomé de Wilde, Norma Desmond de Wilder]

Para além das leituras que consideram *Crepúsculo dos Deuses* como uma mera crítica realista ao estrelismo hollywoodiano, é preciso salientar, como o faz Daniel Brown, a centralidade da evocação da figura mítica de Salomé no filme — não a sua versão bíblica, mas a personagem da escandalosa e censurada peça homônima de Oscar Wilde, escrita em francês em 1891, e traduzida para o inglês em 1894. Tal dimensão se torna mais evidente quando Norma Desmond (Gloria Swanson) descreve, para o jovem roteirista Joe (William Holden), a protagonista do filme que está roteirizando para estrelar futuramente. Em seu tão almejado retorno às telas, ela sonha interpretar a princesa Salomé, aquela que se apaixona por João Batista⁸⁵ e que, ao ser rejeitada, dança a famigerada Dança dos Sete Véus em troca da cabeça decapitada do profeta sobre uma bandeja, tão somente para beijar seus frios e mortos lábios. Desmond enfatiza, portanto, aspectos específicos do tratamento wildeano do material (BROWN, 2004, p. 1216-1217).

⁸⁵ Na peça wildeana, o profeta é nomeado como Iokanaan, e há um motivo para isso: conforme apontado por alguns estudiosos, Wilde não se prende à figura específica de João Batista ao construir sua própria versão apócrifa do mito de Salomé, lançando mão de alusões ou citações diretas a outros profetas bíblicos que aparecem desde o livro de Isaías até o Apocalipse (DONOHUE, 1997, p. 125). Entretanto, para os propósitos desta argumentação, utilizarei João Batista para denominá-lo, por motivos que ficarão mais evidentes no final deste capítulo.



Reprodução: *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950).

A personagem da atriz decadente — Norma Desmond — e a atriz decadente que a interpretava — Gloria Swanson — tinham bastante em comum, conforme documenta Lucy Fischer: tal qual Norma, Gloria havia sido uma estrela do cinema silencioso; com a chegada do sonoro, participou de filmes mais modestos mas, por volta de 1934, já era considerada “datada”, caindo no ostracismo; voltou a atuar pontualmente em 1941, quando aceitou, a contragosto, um papel por necessidade financeira, recolhendo-se da indústria hollywoodiana novamente, até seu retorno às telas em 1950, no longa de Billy Wilder. Swanson havia atingido o apogeu do seu estrelato nas superproduções silenciosas de Cecil B. DeMille — e, por isso mesmo, em *Crepúsculo dos Deuses*, Desmond aparece suplicando ao cineasta (que faz uma ponta interpretando a si mesmo) para dirigi-la em sua versão de *Salomé*. Além disso, o filme-dentro-do-filme que aparece como se fosse um dos trabalhos de Desmond quando jovem também é auto-referente: trata-se de um excerto de *Minha Rainha* (*Queen Kelly*, 1928), produzido por Swanson e dirigido por ninguém menos que o próprio Erich von Stroheim, que interpreta Max von Mayerling, o submisso mordomo/ex-marido da atriz (FISCHER, 1988, p. 109-111). Entretanto, para além destes paralelos metalinguísticos mais imediatos, Brown sustenta que, ao estabelecer a vinculação específica Wilde/Salomé/Desmond, *Crepúsculo dos Deuses* remontaria, de forma bastante apropriada, o surgimento da estrela hollywoodiana à concepção wildeana de arte, característica do *fin de siècle* e derivada de Baudelaire, na qual o artista em si, enquanto individualidade inventada, constitui sua maior realização artística. Esse seria o traço mais interessante do filme: a sugestão, bastante plausível, de que “o tipo da

estrela feminina vampiresca do cinema silencioso pode ser remetido à teatralidade estilizada desenvolvida por intermédio de Salomé, e mais particularmente por Sarah Bernhardt”, a venerada atriz francesa para quem Wilde escrevera *Salomé* (BROWN, 2004, p. 1218). Sendo a Dança dos Sete Véus a ilustração mais exemplar de tal concepção de arte, na qual artista (Salomé) e objeto de arte (seu próprio corpo) seriam inextricáveis, no limite entre a vida e a morte, Desmond estaria performando seu equivalente à dança saloméica ao descer as escadas circulares de sua mansão no final do filme (BROWN, 2004, p. 1222). De fato, tal proposição é coerente com o próprio processo de feitura do longa, tendo em vista que, alegadamente, Wilder não apenas ouvia a “Dança dos Sete Véus” da ópera *Salomé* de Richard Strauss (de 1905, derivada da peça de Wilde) para se inspirar durante a escrita do roteiro, mas também a executava durante os ensaios da cena com Swanson, para estabelecer o tom e o ritmo de sua interpretação (CUCULLU, 2011, p. 523).

*

[Jeanette, Desmond e a Lua de Wilde]

A Grande Vedete começa com um luxuoso número musical no palco do Teatro Municipal: diante da plateia lotada, Jeanette (Dercy Gonçalves) canta “Meu amôr”, de Vicente Paiva e Danilo Bastos. Entretanto, logo de cara, ela comete uma gafe, e das grandes: enquanto desce as escadas, com seu traje deslumbrante, ela tropeça em um dos degraus, arrancando gargalhadas, ao invés de suspiros, dos espectadores diegéticos (e dos extradiegéticos também). Para além do humor físico de Dercy, hilário por si só, as plateias da época certamente também riram do fracasso de Jeanette por estarem familiarizadas com as glamourosas revistas de Walter Pinto, onde a “escada-gigante” era uma das principais atrações do “sistema vedete” por ele criado, e funcionava da seguinte maneira, nas palavras de Neyde Veneziano:

As vedetes deviam descer os degraus, um a um, com elegância, sem jamais olhar para o chão. Walter Pinto as obrigava a descer, em média, trinta vezes por dia, até que conseguissem fazê-lo com graciosidade, sorrindo e de cabeça erguida, condições básicas para fazer parte do elenco. (VENEZIANO, 2010, p. 59)

Ao tropeçar, portanto, Jeanette falhava, desde a primeira sequência do filme, em uma das funções mais básicas do que se esperava de uma vedete — e denunciava, sem querer, sua relativa obsolescência.



Reprodução: *A Grande Vedete* (Watson Macedo, 1958).

Uma vez finalizado o número, Jeanette adentra seu camarim aos berros, querendo saber quem havia construído a escada da apoteose — para desespero de sua empregada Fifina (Zezé Macedo) e seu secretário Ambrósio (Humberto Catalano), que tentam acalmá-la, em vão. Furiosa, ela interfona para o ramal da contra-regragem do teatro, e ordena: “Contra-regra! Manda o chefe de montagem em minha presença imediatamente! Isso é uma sabotagem contra a minha arte! É um crime contra o meu cartaz de estrela! Eles têm inveja do meu talento porque sabem que eu sou a maior!” Quando o chefe de montagem (Sílvio Júnior) finalmente aparece, ela tenta, em negação, atribuir-lhe a culpa pelo fracasso de sua performance: “Quero saber porque o senhor fez aquela escada com as medidas diferentes nos degraus? Ia me causando uma queda diante do meu público! Mande fazer outra escada com as medidas normais... do contrário, lhe ponho na rua!” Ele retruca, sem papas na língua: “Madame, os degraus estão nas mesmas medidas, a senhora é que não tem mais a mesma idade...” Jeanette se revolta com aquela insinuação: “Que que o senhor quer insinuar com isso? [...] Ah, está me chamando de velha! Eu nunca fui tão insultada em toda a minha vida! Está despedido! Ambrósio, manda pôr este homem na rua!”



Reprodução: *A Grande Vedete* (Watson Macedo, 1958).

Assim que fica a sós com seu secretário, Jeanette o questiona, incomodada: “Não me sai da cabeça o insulto daquele carpinteiro! Desaforo, falar da minha idade! Ambrósio, desde a morte do meu marido, você é a única pessoa que eu confio. Diga com franqueza: você acha que o público pensa como aquele carpinteiro?” Ambrósio, prontamente, tenta convencê-la do contrário:

Ambrósio: Ora, Jeanette, que importância tem a opinião de um boçal, diante dos aplausos que você ouviu hoje? Diante dessa quantidade de flores que recebe diariamente? Da multidão de admiradores que te esperam na saída, disputando o seu autógrafa? Esse mês, já respondi mais de mil cartas com pedidos de fotografias! O seu público aumenta de dia para dia! Esse que é o barômetro de seu prestígio de estrela, não o que diz um reles carpinteiro mal educado!

Nada disso, entretanto, é verdade: tal qual Max em *Crepúsculo dos Deuses*, é Ambrósio quem falsifica as cartas endereçadas à patroa; é ele quem contrata a claque de fãs na

plateia do teatro, para aplaudí-la ao seu comando; e é ele quem encomenda as flores entregues ao seu camarim, inclusive reaproveitando os arranjos em múltiplas apresentações, para economizar dinheiro.



Reprodução: *A Grande Vedete* (Watson Macedo, 1958).

Jeanette também recebe a visita de um fotógrafo (Roque da Cunha), trazendo num envelope o último ensaio fotográfico que fizeram juntos. Ela folheia as fotografias, mas considera-as todas “horríveis”, diz que estava “com cara de tartaruga”, ameaçando jogá-las todas no lixo, como fizera com ensaios anteriores. Apontando para fotografias mais antigas, penduradas pela parede do camarim ao redor do espelho, ela reclama: “Ah, esses fotógrafos de hoje não valem um caracol! Olha aí, que maravilha! Fotografias tiradas há uns vinte... quer dizer, há pouco tempo atrás... Aquela ali, que beleza de fotografia... Olha esta aqui! A rainha das atrizes!” O fotógrafo ironiza: “Do primeiro baile, não é?”. Ambrósio implora, discretamente, para que ele se cale. Jeanette, fingindo não ter ouvido aquela provocação, prossegue: “Ou essas máquinas modernas não prestam, ou vocês não sabem tirar fotografias!” Na tentativa de abafar aquele mal-estar, o secretário concorda veementemente com a patroa, enquanto retira o fotógrafo do recinto o mais rápido possível, acompanhando-o até a porta. Numa cena posterior, quando Jeanette já se foi — e está entretida na entrada do teatro, distribuindo autógrafos aos seus fãs de aluguel —, Ambrósio justifica para Fifina a motivação de sua farsa: “Como todos nós, ela precisa de uma ilusão para ser feliz...” Diante daquela tentativa de encontrar altruísmo em suas falcatruas, Fifina debocha do secretário: “Ah, deixa de filosofia de samba de morro... Ela está é ficando velha e não quer acreditar!”



Reprodução: *A Grande Vedete* (Watson Macedo, 1958).

Essa relação entre a vedete e suas fotografias do passado certamente é o maior ponto de contato entre Jeanette e Norma Desmond, que remonta a aspectos cruciais da peça de Wilde. Desde a primeira fala do pajem de Herodiade para o jovem sírio, Salomé é evocada em comparação direta com o satélite terrestre. Na tradução de João do Rio, ele exclama: “Olha para a lua, homem! Vê como está estranha! Parece uma mulher erguendo-se do túmulo, uma mulher morta; é como se toda ela se voltasse para a contemplação das coisas mortas.” (WILDE, [1891/1894] 2004, p. 17) Daniel Brown sugere que, nesta cena, a lua equivale à morte “no sentido de que extrai sua luz, sua aparência de vida, da luz do sol”, funcionando como “um símbolo decadente e vampírico da arte como absorvente e refletora da luz de outros corpos, parasitariamente extraindo sua vivacidade de seu público” (BROWN, 2004, p. 1221). Além disso, segundo Joseph Donohue, em quatro das gravuras da publicação inglesa da peça (também incluídas na versão brasileira) era possível reconhecer traços semelhantes aos

contornos faciais de Wilde — em especial, na fisionomia da lua (DONOHUE, 1997, p. 122). Tal efeito, argumenta Elaine Showalter, seria proposital, uma vez que Aubrey Beardsley, o artista homossexual responsável pelas imagens, estaria estabelecendo uma evidente correlação entre autor e sua personagem: “A fusão entre Wilde e Salomé por Beardsley, entre desejo corrosivo feminino e amor homossexual masculino, traz à superfície as mensagens enterradas e codificadas pela peça.” (SHOWALTER, 1990, p. 156) Portanto, é principalmente através dessa analogia lunar que a protagonista de *Crepúsculo dos Deuses* está conectada tanto à filha de Sodoma quanto, em última instância, ao próprio Wilde. Em termos cinematográficos, Lucy Fischer compara o drama saloméico/desmondiano à conceituação baziniana, por intermédio de outra obra de Wilde:

De certa forma, Norma Desmond se confronta com a situação oposta à de uma figura como Dorian Gray. Enquanto ele é atormentado por um retrato que envelhece impiedosamente com o passar dos anos, enquanto ele mesmo não o faz, ela é assombrada por uma imagem cinematográfica que se recusa a envelhecer, que perversamente “embalsama o tempo”, conforme André Bazin observou certa vez. (FISCHER, 1988, p. 107)

Ou seja, por um lado, retornando aos argumentos de Brown, a envelhecida Norma é identificada com a estaticidade fotográfica, “aprisionada em uma era do passado como as onipresentes fotografias que a homenageiam”, espalhadas pelas paredes e sobre os móveis de sua mansão/mausoléu. Por outro, as imagens cinematográficas da jovem Desmond, por apenas ganharem vida na completa escuridão de sua sala de estar/sala de cinema, podem ser consideradas vampirescas em si, mortas-vivas que exemplificam a reflexão barthesiana acerca das imagens fotográficas:

Se, como argumenta Roland Barthes, os instantes congelados através das fotografias funcionam como *memento mori* [do latim, “lembre-se da morte”, ou seja, uma lembrança da nossa inevitável mortalidade], então as imagens em movimento, que compartilham com aquelas o silêncio do túmulo, possuem a ambiguidade ontológica dos mortos-vivos. (BROWN, 2004, p. 1221)



Reprodução: *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950).

Na esteira de Oscar Wilde, *Salomé* e *Norma Desmond*, Jeanette também é caracterizada, em *A Grande Vedete*, como uma obsoleta lua absorvente, que nutre sua vida a partir das lembranças fotográficas daqueles momentos triunfais de outrora, vestígios dos quais não consegue se desvencilhar.

*

[Dercy na juventude: uma Salomé em Santa Maria Madalena?]

O cinema cumpriu um papel significativo em termos econômicos e comportamentais para a jovem Dercy Gonçalves — conforme relata em sua biografia, aos dezesseis anos fora contratada como bilheteira do Cinema Ideal, um dos dois cinemas existentes em sua cidade natal, Santa Maria Madalena, no interior do Rio de Janeiro. A atriz se recorda dessa ocupação

com carinho, não somente porque o proprietário do estabelecimento a ajudava financeiramente, lhe doando o dinheiro que sobrava do caixa, mas também porque a função lhe possibilitava “ver todas as fitas” e se “divertir à beça”. Em outras palavras, ser bilheteira lhe permitia alimentar sua cinefilia gratuitamente, além de lhe proporcionar os meios para que pudesse imitar as modas e o estilo das atrizes que admirava, como ela mesma narra no trecho a seguir:

Naquela época havia duas artistas de cinema, Theda Bara e Pola Negri, que geralmente representavam prostitutas, mulheres escandalosas nos filmes. Eu gostava tanto que as imitava. Pintava os olhos, copiava roupas, até tirava retratos fazendo as mesmas poses que elas. Mas isso incomodava muito as famílias de Madalena. Cheguei até a cortar os cabelos *à la garçonne*. Apanhei como uma condenada. Quando meu pai me viu com a cabeça pelada, dois cachinhos puxados na cara, partiu pra cima de mim. Apanhei pra cacete porque estava com cabelo de puta. Mas eu não sabia o que era puta. Fazia tudo na maior ingenuidade, fazia porque achava lindo. Eu precisava me espelhar em alguém e me espelhei naquelas atrizes, sem pensar que pudesse estar agredindo ou me degradando. (AMARAL, [1994] 2011, p. 22)

Diante dos insultos e maus-tratos perpetrados pela família e pela escandalizada população de sua pacata e conservadora cidade, a reação de Dercy era diametralmente oposta à esperada, instigada por um fascínio que ensejava seu despertar artístico:

Mas foi naquela época que comecei a aprender a ignorar os rótulos. Puta? Então sou puta. Como mais tarde ouvi tantas vezes: “Atriz? Mas atriz é puta!”. Porque nos anos 20, 30, 40 e até 50, teatro era sinônimo de gentinha que não entrava em casa de família. Ao me chamar de puta, Madalena me colocava na mesma categoria de artista, e não havia nada que eu achasse mais bonito. Até me orgulhei do título. Sou puta? Então quero ser uma grande puta. (AMARAL, [1994] 2011, p. 22-23)

Em seu texto biográfico, Dercy cita nominalmente duas atrizes de sua predileção (Theda Bara e Pola Negri), sem remeter a nenhum filme específico estrelado por alguma delas. Entretanto, não seria incorreto pressupor que um desses filmes tenha sido *Salomé* (1918), dirigido por J. Gordon Edwards, produzido por William Fox e estrelado por Theda Bara. De fato, essa hipótese é encenada de maneira literal no primeiro episódio da série *Dercy de Verdade* (2012), adaptada para a televisão por Maria Adelaide Amaral (autora da biografia de Dercy) e dirigida por Jorge Fernando (cineasta cuja homossexualidade não era mistério para ninguém). Na sequência, a jovem Dercy, interpretada por Heloísa Périssé, aparece na

cabine de projeção do Cinema Ideal, assistindo a um dos filmes de Theda Bara, e copiando seus trejeitos. Em seguida, Dercy cruza a fachada do estabelecimento no caminho para casa, e se depara justamente com o poster estilizado da versão de *Salomé* da Fox, imitando a pose de Bara na imagem.



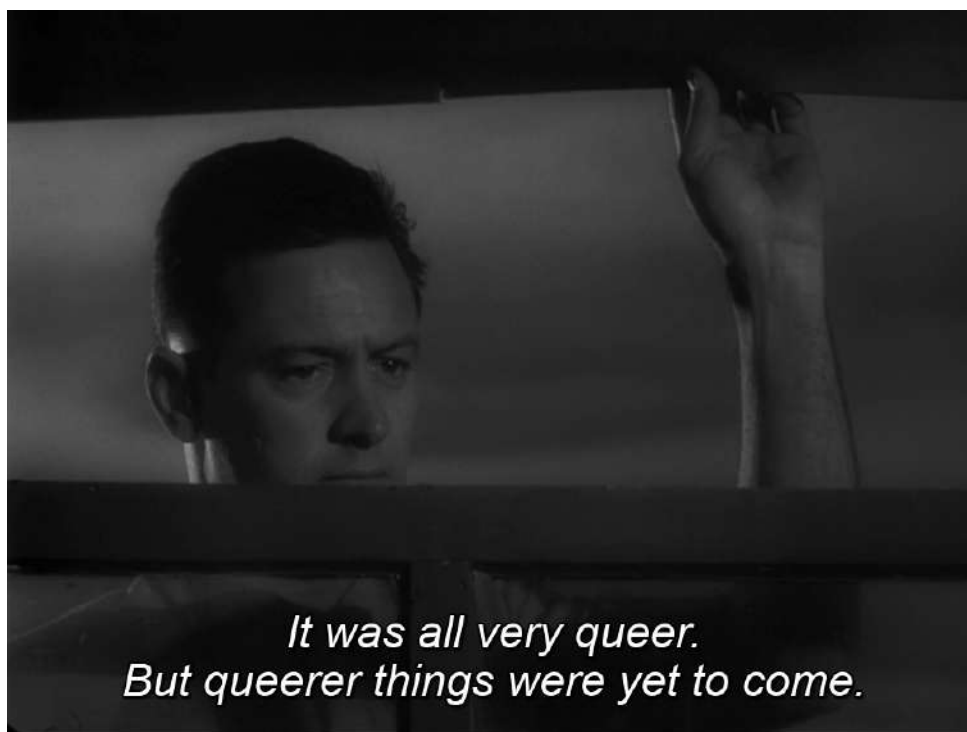
Dercy (Heloísa Périssé) imita os trejeitos da Salomé de Theda Bara.

Reprodução: *Dercy de Verdade*. Minissérie, TV Globo, 2012.

Por ora, posso apenas me indagar os motivos que levaram à composição dessa cena, dessa maneira. Teria sido uma escolha da biógrafa e roteirista Maria Adelaide Amaral, a partir de material não utilizado em seu livro (outras fontes arquivísticas ou mesmo partes suprimidas das entrevistas transcritas de Dercy)? Uma vontade do diretor Jorge Fernando, talvez com algum hipotético subtexto wildeano em mente? Apenas uma sugestão da direção de arte devido ao estilo do cartaz, funcional para a cena, que foi acatada pela direção? De todo modo, uma vez que Dercy completara dezesseis anos por volta de 1923, é plausível supor que alguma cópia do épico com Bara ainda estivesse circulando pelo Rio de Janeiro, quatro anos após o lançamento americano. Enquanto uma pesquisa profunda em arquivos, a ser feita ulteriormente, não confirmar tal suposição, o que me resta é sugerir que Dercy talvez estivesse

sob o signo de Salomé em sua juventude — ou seja, tenha sido influenciada, mesmo que indiretamente, pela “Salomania” que se instaurou nas primeiras décadas do século XX, em que artistas mulheres dos mais diferentes países se utilizaram da figura de Salomé para articular uma imagem pública e artística muitas vezes desafiadora das convenções morais de suas épocas (SHOWALTER, 1990). Em suma, uma historiografia das reapropriações de Salomé pelo mundo, particularmente as mediadas pelo cinema, que não levasse em conta Dercy Gonçalves sendo xingada de “puta” pelas ruas de Madalena por imitar a *vamp* de Theda Bara, estaria, no mínimo, incompleta.⁸⁶

*



“Era tudo muito estranho. Mas coisas mais estranhas ainda estavam por vir.”

Joe utiliza, em sua narração em *off*, a ambígua palavra “queer”.

Reprodução: *Crepúsculo dos Deuses (Sunset Boulevard, Billy Wilder, 1950).*

⁸⁶ Comprovar tal hipótese demandaria uma pesquisa presencial que não foi possível durante a escrita desta tese, devido ao evidente contexto pandêmico. Para uma futura revisão e ampliação da pesquisa, tenho vontade de buscar documentos (exemplares da programação do Cine Ideal de Santa Maria Madalena, se existirem; pesquisa em jornais locais ou das imediações, como os de Nova Friburgo, que possuía diversos cinemas) que permitam verificar a circulação da Salomé de Theda Bara no interior do Rio de Janeiro.

[A frescura em *Crepúsculo dos Deuses*]

Para Andrew Ross, o mote de *Crepúsculo dos Deuses* — a encenação metalinguística do declínio do *star system* hollywoodiano — exemplifica um aspecto que seria característico da *frescura*: uma “incongruência histórica” cujo deslocamento temporal “cria o mundo da ironia explorado pela *frescura*” (ROSS, 1989, p. 138). Tal incongruência se expressaria, no filme de Wilder, numa refinada contradição entre conteúdo e forma: ao mesmo tempo em que o discurso nostálgico de Norma Desmond recusa, reiteradamente, as “palavras” e os “diálogos” do cinema sonoro, que seriam responsáveis pela sua decadência, sua “elegia barroca aos filmes mudos”, em toda sua perspicácia e humor, só é possível em um filme sonoro que depende justamente... das palavras e dos diálogos. Assim, o “significado *fresco*” de Norma Desmond seria gerado não pelo simples culto à estrela, mas antes “pela justaposição incongruente do ambiente tecnológico do presente com o falecimento traumático do filme mudo” (ROSS, 1989, p. 138). O efeito *fresco*, para Ross, depende de um fascínio pela obsolescência cultural que seria intrínseca a tal sensibilidade:

O efeito *fresco*, então, é criado não simplesmente por uma mudança no modo de produção cultural, mas sim quando os produtos (estrelas, neste caso) de um modo de produção muito anterior, que perdeu seu poder de dominar significados culturais, tornam-se disponíveis, no presente, para redefinição de acordo com códigos de gosto contemporâneos (ROSS, 1989, p. 139).

Seguindo a linha de raciocínio de Ross, a de que “a *frescura* envolve uma redescoberta da sucata da história” (ROSS, 1989, p. 151), a famosa sequência final de *Crepúsculo dos Deuses* seria a própria *frescura* em ação. Norma Desmond faz sua última entrada triunfal após o assassinato de seu amante. Como se estivesse em um *set* de filmagens (e não a caminho da prisão), em seu delírio, ela se declara pronta para seu *close-up*, endereçando-se a um imaginário Cecil B. DeMille. Mas quem atende aos seus anseios por atenção é a multidão de repórteres e os fotógrafos que, com a luz artificial de seus flashes, registram vorazmente a cena, renovando o interesse publicitário em torno de sua figura defasada, com a intenção de tirar proveito econômico do mórbido factóide. De maneira análoga, “ao liberar os objetos e os discursos do passado do desdém e da negligência”, a *frescura* geraria um certo tipo de economia, propriamente uma “recriação de mais-valia a partir de formas de trabalho esquecidas”, ao dotá-las de um “glamour de ressurreição” (ROSS, 1989, p. 151).



Reprodução: *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950).

A análise de Ross da *frescura* enquanto “economia necrofílica” (ROSS, 1989, p. 151) culmina na crítica ao processo artístico de Andy Warhol, cujas obras mais famosas remetiam a ícones dos anos 1960 associados à morte — como o díptico de serigrafias serializadas do rosto de Marilyn Monroe, finalizado poucas semanas após seu falecimento. Ao utilizar, em seus tributos fúnebres ao *star system*, técnicas de produção de massa características desse mesmo *star system*, ou quando parodiava os processos de fabricação de celebridades do sistema de estúdios nas práticas da Factory, Ross sugere que a questão benjaminiana da “aura” da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica pouco importava para Warhol: seu maior interesse, desde sempre, estaria na produção e consumo do individualismo (ROSS, 1989, p. 166-167). Seria irrelevante questionar se suas práticas, mesmo que indiretamente, tinham por objetivo expor os processos de exploração das estrelas enquanto mercadoria ideológica ou não, uma vez que estariam estritamente alinhadas, tal qual a *frescura* enquanto economia cultural, ao

modus operandi capitalista que regia as indústrias culturais (ROSS, 1989, p. 170). Quando Warhol descreve seu “procedimento operacional bastante econômico” como um “trabalho de reciclagem” de coisas, obras e pessoas descartadas,⁸⁷ para Ross o artista está revelando “que sabe sobre a recriação *fresca* da mais-valia a partir das sobras; os baixos riscos envolvidos, as despesas gerais previstas e as margens de lucro esperadas”. O aspecto “inerentemente engraçado” de selecionar tais sobras a serem ressuscitadas seria justamente “o que não tem preço” na *frescura* — portanto, o que pode ser precificado no ato da ressurreição. A atenção aos aspectos econômicos em Warhol sugeria de fato, para o incômodo de certos intelectuais, “que a arte tinha algo mais diretamente a ver com produtos, consumidores e mercados” — um incômodo que reverbera na perspectiva ressabiada do próprio Ross (ROSS, 1989, p. 171).

Watson Macedo, além de imitador de Billy Wilder, talvez tenha sido nosso proto-Andy Warhol.

*

[Por trás do véu de Wilde]

Em 1987, quando a biografia de Oscar Wilde escrita por Richard Ellmann foi lançada, uma fotografia em particular se destacava entre as imagens e ilustrações contidas na publicação. Nela, alegadamente, via-se o próprio Wilde vestido como Salomé, de joelhos, com peruca e figurino repleto de adereços, seus braços estendidos diante da cabeça decepada de João Batista em uma bandeja. O retrato recém-descoberto passou a circular na imprensa como um furo de reportagem com praticamente um século de atraso, por vezes ilustrando resenhas sobre o livro, e gradualmente se tornou objeto de análise em estudos acadêmicos.

⁸⁷ “Eu sempre gosto de trabalhar com as sobras, de fazer as coisas das sobras. Coisas que eram descartadas e que todos sabiam que não eram boas, eu sempre achei que tinham um grande potencial para serem engraçadas. Era como um trabalho de reciclagem. Sempre achei que havia muito humor nas sobras... Não estou dizendo que o gosto popular seja ruim, de modo que o que sobra seja provavelmente ruim, mas se você puder pegá-lo e torná-lo bom ou pelo menos interessante, não estará desperdiçando tanto quanto faria de outra forma. Você está reciclando trabalho e reciclando pessoas, e está administrando sua empresa como um subproduto de outras empresas. De outras empresas diretamente competitivas, aliás. Portanto, esse é um procedimento operacional bastante econômico. É também o procedimento operacional mais engraçado porque, como eu disse, as sobras são inerentemente engraçadas.” (WARHOL apud ROSS, 1989, p. 170-171)



‘Wilde in costume as Salome’. **Fonte:** ELLMANN, 1987.

Em 1990, por exemplo, ao analisar a recorrência da figura da “mulher de véu” em obras do *fin de siècle*, Elaine Showalter argumenta que artistas homens mobilizaram alegoricamente tal representação da sexualidade feminina (o véu como alusão ao hímen, à castidade e à modéstia, e seu desvelamento como a perda de todos os anteriores) como “um ato metafórico de auto-revelação” de suas próprias subjetividades (SHOWALTER, 1990, p. 148). Para Showalter, “há sempre um homem de véu escondido em histórias sobre a mulher de véu no *fin de siècle*”, e o principal representante dessa categoria seria o próprio Wilde, cuja homossexualidade estaria escondida por trás de sua Salomé, suscitando perguntas como: “A mulher por trás dos véus de Salomé é o ser mais íntimo do artista masculino? O amor de Salomé por João Batista é um desejo homossexual velado pelo corpo masculino?” (SHOWALTER, 1990, p. 150). Para responder tais questões, Showalter recorre extensamente às ideias de Katharine Worth:

Em seu estudo sobre o teatro de Wilde, Katharine Worth aponta que “as imagens de velamento e de desvelamento são frequentes nos escritos em prosa de Wilde e geralmente estão associadas a algum tipo de exploração espiritual”. Verificando as imagens do véu e da máscara na crítica e nos contos de Wilde, Worth conclui que “o desvelamento era uma imagem apropriada para a atividade que Wilde considerava como o principal dever do artista: auto-expressão e auto-revelação. Ao performar a dança dos sete véus, Salomé talvez esteja oferecendo não apenas uma visão do corpo nu, mas da alma ou do ser mais íntimo”. (SHOWALTER, 1990, p. 150)

O próprio Wilde, segundo Showalter, “insistia que Salomé era a mais significativa de suas obras, aquela que lhe permitira se expressar mais plenamente”, o que leva a autora a concluir que, a despeito das intenções de Wilde, Salomé havia se tornado “um drama sobre o armário, [...] no sentido contemporâneo de uma peça heterossexual de um escritor homossexual que tem um subtexto homossexual.” (SHOWALTER, 1990, p. 149) E como evidência de sua argumentação, Showalter oferece a suposta fotografia de Wilde vestido como Salomé, embora reconheça sua procedência como “misteriosa” — afinal, Ellmann não aludia à sua fabricação em nenhum momento de seu texto, e a imagem carecia de fontes arquivísticas. Apesar disso, ela se questiona: “Quando ela foi tirada? Em que bastidores teatrais Wilde decidiu que ‘*Salomé, c’est moi*’?” (SHOWALTER, 1990, p. 156)

As respostas para estas perguntas só viriam alguns anos depois, quando a autenticidade da imagem foi questionada. John Stokes, em 1992, foi um dos primeiros a sugerir que a pessoa na fotografia não era Wilde, mas uma atriz chamada Leonora Sengern (que havia interpretado Salomé em uma montagem em Leipzig, em 1906). Seguindo a pista de Stokes, Merlin Holland, pesquisador e neto de Wilde, revirou arquivos por mais de dezoito meses até que, no final de 1993, com ajuda de Horst Schroeder, outro especialista na obra wildeana, desvelou a origem do retrato: se tratava, na verdade, da soprano Alice Guszalewicz, intérprete de Salomé na ópera de Strauss, quando foi montada em Cologne, em julho de 1906. Além disso, no decorrer da pesquisa, Holland descobriu que a imagem havia aparecido pela primeira vez no jornal *Le Monde* algumas semanas antes do falecimento de Richard Ellmann, descontextualizada, ilustrando a resenha de uma outra biografia sobre Wilde, escrita por Jacques de Langlade; foi incluída por Ellmann em seu livro ainda em vida, que acreditou em sua suposta veracidade, mas não teve tempo hábil para verificar as fontes, por já estar

debilitado; e foi mantida na publicação por uma decisão sensacionalista dos editores (HOLLAND, 1994, p. 14).

Tais evidências colocam em dúvida abordagens como as de Showalter. Joseph Bristow demonstra desconfiança em relação a certa tendência nos estudos *queer* wildeanos que, ansiosos por retirarem seus objetos de estudo do “armário acadêmico”, acabam por incorrer em leituras a-históricas — particularmente quando utilizam como paradigma argumentativo a noção de homossexualidade enquanto sinônimo de “inversão”, tal qual popularizada por sexólogos como Karl Heinrich Ulrichs, Richard von Krafft-Ebing ou Havelock Ellis no final do século XIX:

Não se trata de querer defender Wilde a todo custo contra a acusação de uso não-convencional de roupas como uma característica desprezível de sua vida e obras. Em vez disso, a objeção recai contra aqueles que assumem como certo que o espetáculo do travestimento é necessariamente um componente da identidade afeminada de Wilde, pois isso se baseia em uma imagem enganosa do ‘invertido’ cujo gênero interno está supostamente em desacordo com sua disposição física. (BRISTOW, 1997, p. 203)

Para Bristow, em se tratando de Wilde, a situação seria ainda mais delicada, uma vez que seus modos afetados de se vestir ou se comportar eram associados primariamente não com a sodomia, mas com o esteticismo dos anos 1880. A situação muda a partir da cobertura escandalosa e hostil da imprensa acerca da perseguição judicial a Wilde, que efetivamente fabrica “uma imagem de Wilde como alguém cuja preferência sexual o qualificava como um tipo de homem definitivamente diferente, moralmente degenerado e, portanto, totalmente desprezível” (BRISTOW, 1997, p. 200). Os julgamentos de Wilde foram, conforme resume Ed Cohen, “um espetáculo em que o Estado, por meio da lei e da imprensa, delimitou as práticas sexuais masculinas legítimas (definindo-as como ‘saudáveis’, ‘naturais’ ou ‘verdadeiras’) ao proscrever expressões de experiência masculina que transgrediam esses limites”. Foi durante esse processo que ocorreu, efetivamente, “a produção discursiva do ‘homossexual’ como a antítese do ‘verdadeiro’ homem burguês” (COHEN, 1987, p. 801). É nesse sentido que Bristow afirma que “Wilde, até o momento de sua sentença à prisão, não tinha percepção de si mesmo como ‘homossexual’ ou ‘invertido’”; ou ainda que “a própria ideia de que ele era de alguma forma ‘invertido’ foi um choque para ele” (BRISTOW, 1997, p. 198) E o autor

recomenda, citando Alan Sinfield, que pesquisadores tenham cautela ao pressupor a afetação de Wilde enquanto sinônima do que entendemos contemporaneamente como “homossexual” ou “gay”: “O problema para os críticos modernos, de acordo com Sinfield, reside no fato de que ‘Wilde e seus escritos parecem *queer* porque nossa noção estereotipada de homossexualidade masculina deriva de Wilde, e de nossas idéias sobre ele’.” (BRISTOW, 1997, p. 199-200)

E ainda assim, continuo a ver o rosto de Wilde no retrato...

*

[O Retrato de W. H.]

Explorações teóricas como as de Showalter, ironicamente — para não dizer proposital ou inevitavelmente — se assemelham àquela elaborada pelo próprio Wilde em seu conto “O Retrato do Sr. W. H.” (1889), considerado sua primeira articulação mais deliberada de uma trama movida por desejos homoeróticos, funcionando como um prelúdio para os temas que seriam retomados de forma mais enfática em *O Retrato de Dorian Gray*, publicado no ano seguinte (1890). O conto começa com o narrador (comumente interpretado como um alter ego de Wilde) rememorando um longo debate sobre fraudes literárias, ocorrido após um jantar na casa de seu amigo Erskine. A evocação de nomes como James Macpherson ou Thomas Chatterton durante a conversa, figuras infames por suas falsificações no século XVIII, impelem Erskine a relatar a trágica história de seu falecido amigo, Cyril Graham, que alegava conhecer a “verdadeira” identidade do “Sr. W. H.”, a quem os *Sonetos* (1609) de William Shakespeare eram dedicados. Cyril discordava veementemente dos críticos e estudiosos que consideravam que as iniciais W. H. se referiam a William Herbert (1580-1630), o terceiro Conde de Pembroke, que atuava como mecenas de grandes nomes literários da época. Para ele, uma análise minuciosa de certos versos levava a crer que os sonetos eram endereçados a uma pessoa específica, e se perguntava:

Quem fora aquele rapaz dos dias de Shakespeare que, sem ser nobre de nascença ou mesmo de natureza nobre, era tratado por ele em termos de adoração tão apaixonada que só podemos nos maravilhar com a estranha

veneração, e quase temos medo de virar a chave que destranca o mistério do coração do poeta? (WILDE, [1889] 1921, p. 16)

A teoria formulada por Cyril propunha que W. H. era, na verdade, Willie Hughes, um ator da companhia teatral de Shakespeare pelo qual o dramaturgo teria sido profundamente apaixonado. Está explicado o receio de Cyril: destrancar “o mistério do coração do poeta” significava insinuar os desejos eróticos de Shakespeare por outro homem — e, indiretamente, os dele, caracterizado como “languido” e “afeminado” durante a narrativa. Erskine, embora fascinado pelas especulações do amigo, demanda maiores investigações. Em um jantar subsequente, Cyril traz à tona uma evidência imbatível: “um autêntico retrato do Sr. W. H.”, que ele havia encontrado por acaso dentro de uma velha arca elisabetana adquirida recentemente. A imagem revelava um jovem de “beleza excepcional, embora um pouco afeminada”, vestido à moda dos fins do século XVI, com a mão direita repousada justamente sobre a página da dedicatória dos *Sonetos*. Abismado, Erskine decide continuar averiguando por conta própria. Em pouco tempo, descobre que o retrato havia sido encomendado pelo próprio Cyril a um jovem pintor. Ao ser confrontado por Erskine, Cyril retruca: “Fiz isso puramente por sua causa. Você não seria convencido de nenhuma outra maneira. Isso não afeta a verdade da teoria” (WILDE, [1889] 1921, p. 27). No dia seguinte à acalorada discussão, Cyril se suicida, deixando o retrato ensanguentado como herança para Erskine.

A reação do narrador ao fim do funesto relato é diametralmente oposta à pretendida por Erskine: dali em diante, inusitadamente, ele passa a considerar Cyril Graham “o mais jovem e mais esplêndido mártir da literatura” e, convencido da veracidade das especulações do finado, decide retomá-las. Mais do que em qualquer outro momento do conto, é nessa parte predominantemente teórica que as identidades do narrador e de Wilde se confundem entre si com acentuada intensidade. Ao reler minuciosamente sua própria cópia dos *Sonetos* durante três febris semanas, o narrador wildeano confia suas novas impressões sobre o texto: “Cada poema me parecia corroborar a teoria de Cyril Graham. Senti como se pusesse a mão sobre o coração de Shakespeare, e estivesse contando cada palpitar e pulsar de paixão. Pensei no maravilhoso jovem ator, e vi sua face em cada verso.” (WILDE, [1889] 1921, p. 33). E ressaltando uma dimensão espectral, confessa: “Willie Hughes se tornou para mim uma espécie de presença espiritual, uma personalidade sempre dominante. Imaginei quase poder

vê-lo parado na sombra de meu quarto, tão bem Shakespeare o havia descrito” (WILDE, [1889] 1921, p. 48). Para Moe Meyer, ao perscrutar os versos shakesperianos, “Wilde estava tentando construir e justificar uma identidade homossexual pessoal ao estabelecer Shakespeare como precedente; assim, a busca pela identidade [do Sr. W. H.] torna-se uma exploração desesperada, frenética e pessoalmente investida de si mesmo” (MEYER, 1994b, p. 73). Uma vez recolhido um novo conjunto de supostas evidências, o narrador escreve uma longa carta a Erskine, relatando seus achados. No entanto, logo após enviá-la, ele percebe sua obsessão esvaziar-se de maneira repentina:

Parecia-me que eu tinha perdido minha capacidade de acreditar na teoria sobre Willie Hughes e os *Sonetos*, que algo havia saído de mim, por assim dizer, e que eu me tornara completamente indiferente ao assunto. O que foi que aconteceu? É difícil dizer. Talvez, ao encontrar a expressão perfeita para uma paixão, eu tivesse exaurido a própria paixão. (WILDE, [1889] 1921, p. 119)

No dia seguinte, ele visita Erskine com o intuito de se desculpar e reconhecer tal teoria como “um mero mito, um sonho indolente, o capricho infantil de um homem jovem que, como os espíritos mais ardentes, estava mais ansioso para convencer os outros do que ser ele mesmo convencido.” (WILDE, [1889] 1921, p. 120) E admite, desencantado, durante a discussão com Erskine: “Agora vejo que a teoria é baseada numa ilusão. A única evidência da existência de Willie Hughes é esse retrato à sua frente, e o retrato é uma falsificação.” (WILDE, [1889] 1921, p. 123) Para sua surpresa, o narrador encontra Erskine completamente convencido da teoria, e decidido a continuar a investigação.

Dois anos depois, entretanto, o narrador recebe, com pelo menos uma semana de atraso, uma carta de Erskine informando-o que suas novas investigações não haviam rendido frutos e que, por isso, tinha intenções de sacrificar a própria vida, em um suicídio por amor a Willie Hughes tal qual Cyril havia cometido. O narrador se apressa em visitá-lo, na esperança de ainda encontrá-lo vivo, mas descobre que o amigo havia sido sepultado dois dias antes. Entretanto, durante a visita, em mais uma das reviravoltas do conto, um médico revela que não houve suicídio, tal qual a correspondência levava a crer, e que a morte de Erskine havia sido resultado de uma fulminante tuberculose. Confuso, o narrador recebe, das mãos da esposa de Erskine, o famigerado retrato de W. H., que o recém-falecido havia deixado

especificamente para ele como recordação. Encarando a pintura, ele encerra o conto de maneira ambígua:

Essa curiosa obra de arte está pendurada agora em minha biblioteca, onde é muito admirada por meus amigos artistas [...]. Nunca me preocupei em contar-lhes sua verdadeira história, mas às vezes, quando a observo, penso que de fato há muito a ser dito a respeito da teoria sobre Willie Hughes e os *Sonetos* de Shakespeare. (WILDE, [1889] 1921, p. 133)

No fim das contas, o questionamento sobre a autenticidade daquela teoria ou daquela imagem perdera o sentido para o narrador wildeano — algo que, de certa forma, poderia ser antecipado desde o início do conto, quando ele mesmo define a arte como “até certo ponto um modo de atuação, uma tentativa de realizar a própria personalidade em algum plano imaginativo fora do alcance dos embaraçosos acidentes e limitações da vida real”, e se coloca em defesa de Chatterton, ao asseverar que “censurar um artista por uma falsificação era confundir um problema ético com um estético” (WILDE, [1889] 1921, p. 1-2).

Na leitura de Bristow, “O Retrato do Sr. W. H.” seria “um ponto de partida exemplar para refletir sobre o erotismo do mesmo sexo nas obras de Wilde”, não por evidenciar de maneira anacrônica a suposta homossexualidade de Wilde, como argumenta Meyer, mas porque sua narrativa se ocupa justamente em questionar se o trabalho interpretativo “para estabelecer a verdade ou a fabricação do desejo homófilo” deveria ser sequer empreendido, para começo de conversa (BRISTOW, 1997, p. 204). Embora não haja uma ‘identidade homossexual’ no sentido contemporâneo que esteja escondida nas entrelinhas, Bristow reconhece que Wilde aborda apaixonadamente o tema das ‘amizades masculinas’ — das formas de intimidade entre homens incentivadas no Renascimento, mas reprimidas e censuradas na Inglaterra vitoriana — e que, nesse sentido, análises que consideram a obra como “um ato de resistência” não seriam completamente inadequadas (BRISTOW, 1997, p. 209). Entretanto, Bristow insiste que o conto fornece, na verdade, um “modelo de leitura” que “demonstra como o inexistente Willie Hughes só pode ser produzido a partir de projeções imaginárias no passado, sugerindo assim que nosso desejo de figurar Wilde como ‘homossexual’ diz respeito mais às nossas fantasias sobre sua identidade sexual do que das dele.” (BRISTOW, 1997, p. 208) Dessa maneira, mais importante seria enfatizar que a estrutura intrincada da narrativa, repleta de falsos desenlaces que se revelam verdadeiras

trapaças narrativas, em vez de “estabilizar nossa compreensão da paixão de Shakespeare por um homem mais jovem, [...] apresenta uma história que confunde cada fragmento de evidência que possa ser agrupado para especificar a ‘amizade’ que está claramente defendendo.” (BRISTOW, 1997, p. 206) Nenhuma pesquisa, por mais exaustiva que seja, seria suficiente para determinar a existência daquele subtexto homoerótico nos sonetos, mas esse não seria um aspecto necessariamente desencorajador, uma vez que, no próprio processo de aprendizado, o narrador fora instigado pelos segredos daquela amizade apaixonada a acessar outros recantos de sua própria subjetividade. Em outras palavras, como sintetiza Bristow: “É como se o próprio processo de experimentar o Sr. W. H. enquanto ideia fosse, em última análise, mais significativo do que verificar sua real existência” (BRISTOW, 1997, p. 207) — sugerindo, mesmo que indiretamente, esta máxima (bastante wildeana) como caminho metodológico de pesquisa.

*

[*Salomé* de Alla Nazimova]

Em 1922, quando a atriz russa (radicada nos EUA) Alla Nazimova decidiu adaptar para o cinema o mito saloméico, ela fez questão de mencionar, apesar dos riscos, a “degenerada” obra wildeana que fora sua fonte de inspiração: *Salomé de Alla Nazimova: Uma Fantasia Histórica de Oscar Wilde* era o título completo que aparecia nas cartelas iniciais do segundo filme rodado pela sua produtora independente, a Nazimova Productions. Nessa adaptação vanguardista e propositalmente teatralizada, os cenários e figurinos *art nouveau* confeccionados por Natacha Rambova remetiam diretamente às gravuras de Aubrey Beardsley da edição impressa da peça; todo um homoerotismo era acentuado entre Narraboth e o Pajem, que usavam maquiagem carregada, colares com gigantes contas e mamilos pintados e ressaltados; e a própria Salomé, interpretada de forma maneirista por Nazimova, se distanciava da *femme fatale* com sua androginia e sua performance dessexualizada da Dança dos Sete Véus (DIERKES-THRUN, 2011, p. 143-145). Dessa maneira, como resume Petra Dierkes-Thrun, a “produção desmunhecada” de Nazimova “abraçava e enfatizava abertamente os elementos homoeróticos e transgressores da peça de Wilde” (DIERKES-THRUN, 2011, p. 125).



Reprodução: *Salomé de Alla Nazimova: Uma Fantasia Histórica de Oscar Wilde*
(*Alla Nazimova's Salome: A Historical Fantasy by Oscar Wilde, 1922*).

As suspeitas acerca da sexualidade da atriz se tornaram mais frequentes desde as declarações de Kenneth Anger em seu livro *Hollywood Babylon*. Nele, o cineasta revelava que as festas boêmias na mansão da lésbica Nazimova — conhecida como “Jardim de Alla”, na Sunset Boulevard — eram motivo de comentário na época; que Rambova, sua protegida, havia sido sua amante, e fora apresentada por ela a Rudolph Valentino, resultando num casamento arranjado; e que, nas filmagens de *Salomé*, Nazimova havia “contratado apenas atores homossexuais em ‘homenagem’ a Wilde” (ANGER, [1975] 1986, p. 113). Outras fontes documentais, apuradas por Patricia White, sugerem o envolvimento de Nazimova com outras mulheres — entre elas, a escritora Mercedes de Acosta, e as atrizes Eva Le Gallienne e Glesca Marshall. Quanto ao ator Charles Bryant — que assina oficialmente a direção de *Salomé* nos créditos —, ele teria sido não apenas seu marido postiço, mas também seu diretor de fachada,

uma vez que fora a própria Nazimova quem dirigira o filme, além de estrelá-lo no papel principal (WHITE, 2002, p. 64). Na opinião de White, Nazimova buscou em Wilde “o discurso do esteticismo através do qual ela poderia tornar sua originalidade e agência visíveis” (WHITE, 2002, p. 79). Para além de suas práticas amorosas e sexuais, a autora postula que a reapropriação estratégica e despudorada da obra wildeana por esta artista — considerada a primeira diretora lésbica (ou bissexual) — era o principal vestígio histórico de sua dissidência sexual: “Interpretar um papel consagrado como Salomé, a princesa judia que morreu por seu desejo perverso, poderia ser interpretado como um ato velado de saída do armário” (WHITE, 2002, p. 67). E prossegue, utilizando o “véu” como metáfora mais apropriada do que o “armário” para teorizar sobre a ambígua visibilidade lésbica no filme:

Nazimova pegou emprestado de Wilde mais que uma assinatura artística; ela pegou emprestado uma assinatura queer. Colocando-se no lugar de Wilde, em vez de apenas interpretar seu texto, ela afirmava sua diferença sexual. Nesse artefato filmico queer, autoria e performance se entrelaçam no corpo da estrela. O nome de Wilde é sinônimo de perversão homossexual; sua heroína conota voracidade sexual. A visibilidade de Nazimova depende de sua manipulação desses véus. (WHITE, 2002, p. 80)

Em suma, para White, Nazimova “codifica e vela sua autoria lésbica ao se apropriar da autoridade de Oscar Wilde e do discurso do esteticismo. Sua performance de autoria lésbica é também uma autorização da performatividade lésbica.” (WHITE, 2002, p. 81)

*

[A extravagância de Oscar, um fresco em terras cariocas]

Oscar Wilde teve seu nome e sobrenome transformados em substantivos nas décadas subsequentes aos julgamentos e sua derradeira condenação por “indecência grosseira”, seja no discurso jornalístico sensacionalista que reportou o processo, seja na linguagem coloquial da classe trabalhadora britânica: a simples menção de um ou outro passou a significar, implicitamente, comportamentos ou práticas ‘afeminadas’ ou ‘sodomitas’, conforme demonstram os estudos de Ed Cohen (1993). O Rio de Janeiro não estava alheio às repercussões do malogro wildeano, e vestígios de um processo similar em terras cariocas foram encontrados por César Braga-Pinto no décimo quinto capítulo do folhetim “A

casadinha”, de autoria de Symphronio Peryllo (provavelmente um pseudônimo), intitulado sugestivamente como “Uma extravagância”, publicado em seis partes na revista *O Rio Nu: periódico semanal cáustico, humorístico e ilustrado*, entre os dias 7 e 28 de fevereiro de 1903.⁸⁸ O episódio aparece, portanto, oito anos após o encarceramento de Wilde, três anos após sua morte, e onze anos antes de *O menino do Gouveia*, considerada por James Green como “a primeira história pornográfica homoerótica brasileira”, distribuída na forma de livreto em conjunto com *O Rio Nu* em 1914 (GREEN, 1999, p. 68).

Na narrativa em questão, o personagem Félix, na saída do Teatro Recreio, confia ao amigo Iglesias sua disposição para fazer “uma extravagância”, uma vez que estava excitado pelas “*abundantes* formas” de uma das atrizes do espetáculo que haviam acabado de assistir. Iglesias não compreende de imediato o que Félix estava sugerindo, então ele explicita seus desejos: “Ainda não percebeste?... És muito ingênuo! Mostro-te aquele *colosso*, falo-te numa extravagância, e não percebes o que quero dizer!”. A palavra “extravagância”, relembra Braga-Pinto, costumava ser usada com frequência nas páginas do periódico para se referir à prática do sexo anal, seja entre homens ou entre um homem e uma mulher (BRAGA-PINTO, 2018, p. 89). Os amigos se deslocam para a frente de outro complexo de entretenimento — o *Maison Moderne*, na Rua da Carioca, uma mistura entre cine-teatro e parque de diversões — em busca de prostitutas. Enquanto fuma um cigarro, Félix é abordado por um “rapazola imberbe”, “maneiroso e adamado”, “vestido todo de branco, de chapéu de palha e lenço encarnado ao pescoço” à la Huysmans, que lhe pede um favor: “Moço, faz-me o obséquio de me emprestar o seu fogo?”⁸⁹ Ao perceber certa malícia naquelas sibilantes palavras, Félix decide aceitar o convite do jovem e acompanhá-lo ao seu apartamento, abandonando Iglesias sem muita hesitação. Ao entrar nos aposentos do rapaz, Félix é surpreendido pela quantidade de livros pelas estantes, e eles engatam em uma discussão sobre literatura, de tons wildeanos. Nela, o moçoilo ainda anônimo, após confessar admirar o parnasiano Olavo Bilac — “mas não como poeta”, sugerindo que a suposta homossexualidade do escritor talvez influenciasse em tal predileção —, finalmente revela a alcunha pela qual optou por ser chamado:

⁸⁸ *O Rio Nu*. 7, 11, 14, 18, 21 e 28 de fevereiro de 1903 (n. 479, 480, 481, 482, 483 e 485, respectivamente), p. 6.

⁸⁹ *O Rio Nu*. Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1903, n. 480, p. 6 (ênfases do original).

— [...] Ainda não te perguntei como te chamas!...

— Basta que saiba o meu nome de guerra, por que o de baptismo não o digo a ninguém.

— Qual é o teu nome de guerra?

— Oscar, tomei-o em homenagem áquelle poeta inglez Oscar Wilde que foi processado em Londres por exercer as funções que eu e os *outros* exercemos. Uma injustiça! Cada um deve dispor do que é seu da forma que entender, não acha? Depois... o pobre Oscar Wilde não fazia *aquillo* por interesse, era só por amor e amizade...

E o nosso heróe chegou a commover-se ao relembrar o martyrio do poeta inglez, que morreu cumprindo a pena que fôra condemnado por inversão sexual...⁹⁰

Durante a “noite de insomnia” que os dois passam juntos, Oscar conta para Félix sua história de vida até ali: filho de um rico fazendeiro paulista, Oscar teve suas primeiras experiências sexuais na adolescência com um amigo, Annibal; ao serem flagrados juntos na cama por seu pai, ambos são expulsos de casa e fogem para o Rio de Janeiro; posteriormente, Annibal segue para a Guerra de Canudos, falecendo nas mãos de jagunços; Oscar, afeminado demais para conseguir um emprego, permaneceu na capital, “*cavando* a vida” — ou seja, tornando-se michê —, destino considerado por ele quase inevitável, uma vez que “já estava viciado”. Por fim, Félix se deita ao lado de Oscar em seu “*ninho*” de amor, e fazem a tal “extravagância”.

As reações dos dois rapazes ao acordarem no dia seguinte são distintas. Oscar — que afirma diversas vezes, sem constrangimento, que havia adquirido gosto pelo ‘vício’ — não esconde sua afeição por Félix: o “adamado” não aceita a nota de vinte mil réis que o “estudante” lhe oferece para “remunerar a *hospedagem*”,⁹¹ insistindo que podia “dar hospedagem de graça” a quem lhe aprouvesse, que tinha “o direito de *sympathisar*” com ele, e que Félix poderia retornar quantas vezes quisesse, “sem receio de despender um vintém”. Já Félix, perambulando pelas ruas da cidade em seu retorno para casa, parece inicialmente arrependido, mas logo passa a encarar aquela experiência com menos gravidade:

Caminhando em direcção ao largo do Rocio [a atual Praça Tiradentes, conhecido local de pegação na época], Félix ia conversando com seus botões a respeito daquela noite, a primeira que assim passara em toda a sua vida de estroina.

⁹⁰ **O Rio Nu**. Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1903, n. 481, p. 6.

⁹¹ **O Rio Nu**. Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1903, n. 483, p. 6.

— Uma ignomínia! — exclamava elle de si para si — uma verdadeira ignomínia o que eu pratiquei.

Mas desde logo o seu gênio alegre e trocista repellia a recriminação:

— Ora! Qual ignomínia! Extravagância é que é. E não tenho que estar a me recriminar a mim mesmo, pois que não pretendo repeti-la... Não há dúvida: foi uma extravagância e mais nada!⁹²

Embora diferentes, nenhuma dessas reações após o desfrute da “extravagância” parece culpabilizar as personagens, e mesmo que o tom da revista seja preponderantemente humorístico, neste e em outros casos, concordo com Braga-Pinto que “a intenção parece ser mais um comentário leve em relação a tais atos do que uma rigorosa advertência contra estes.” Ou seja, em vez de condenação daquele Oscar abasileirado ou de seu amante Félix, neste episódio, “o homossexual surge como parte da paisagem urbana, e o sexo entre homens é retratado como uma das várias e relativamente inofensivas experiências existentes em uma cidade moderna.” E sobre a alcunha wildeana especificamente, Braga-Pinto prossegue:

O nome de Oscar Wilde propicia o encontro entre um indivíduo potencialmente estigmatizado e o cidadão burguês moderno e curioso, num espaço fronteiriço — ainda que fictício, ou seja, a alcova que é também biblioteca — no qual o afeminado dândi encontra o curioso *flâneur*. O nome de Oscar Wilde, portanto, torna tanto a identidade homossexual, então emergente, quanto as práticas homossexuais, legíveis — apesar de não idênticas entre si. (BRAGA-PINTO, 2018, p. 89)

*

[Wilde, emulador de Moreau e Huysmans; João do Rio, emulador de Wilde]

Se evoco Oscar Wilde nesta discussão, é apenas de maneira estratégica, e não porque o considero de fato o homossexual “original”. Sobre esse aspecto, inclusive, os capítulos que formam a segunda parte do livro de Didier Eribon (derridianamente intitulada “Espectros de Wilde”) alcançam bastante êxito em demonstrar, através de farta pesquisa documental, que muitos já haviam trabalhado pela existência de um discurso sobre a homossexualidade antes de Wilde — notadamente os helenistas Walter Pater e John Addington Symonds, seus professores em Oxford, cujas ideias se propagaram para além dos muros da universidade graças à posterior notoriedade dos escritos wildeanos. Para citar apenas um exemplo, em *Retrato de W. H.*, Wilde não apenas toma emprestado de Pater a teoria da experiência estética

⁹² **O Rio Nu**. Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1903, n. 485, p. 6.

que esboça, mas também remete à “concepção platônica do amor como nada além do espiritual, e da beleza com uma forma que encontra sua imortalidade dentro da alma do amado” (WILDE, [1889] 1921, p. 64), típica do fascínio de Symonds pelo platonismo e neoplatonismo renascentistas. Wilde inclui em sua análise literária, junto aos sonetos shakespearianos, as cartas apaixonadas que Michelangelo escrevera para o jovem Tommaso Cavalieri, descobertas por Symonds durante uma viagem para Florença e por ele traduzidas para o inglês em 1878 (ERIBON, [1999] 2004, p. 165-166; 379).



Salomé dança diante de Herodes
(Gustave Moreau, 1876)



A Aparição
(Gustave Moreau, 1876)

A Salomé de Wilde também não era “original”, muito pelo contrário: era figura mítica mobilizada por pintores, escultores e, mais recentemente, por escritores associados ao decadentismo, cuja iconografia neles despertava profundo interesse. Wilde foi particularmente impactado pela descrição das pinturas de Salomé de Gustave Moreau, fornecidas por Joris-Karl Huysmans através do protagonista de seu *Às Avessas*, o dândi Jean Des Esseintes.

Wilde devorou o livro duas semanas após o lançamento, em 1884, durante sua lua de mel com Constance Wilde. Esse livro, nos anos 1880, teria para ele importância equivalente a que os *Estudos na História da Renascença* (1873), de Pater, haviam tido nos anos 1870 (ELLMANN, 1987, loc. 5890-5891). O motivo era que Huysmans, diferente de outros escritores, atribuía a Salomé “a força mítica que Pater atribui à Mona Lisa”, e celebrava a visão de Moreau, que não a considerava apenas uma dançarina, mas “a encarnação simbólica da luxúria imortal” (ELLMANN, 1987, loc. 7805-7810). Se há algo de original na versão wildeana, derivada de Moreau e Huysmans, é a relativa emancipação da personagem: Wilde considerava inadequada a subserviência da Salomé bíblica à sua maquiavélica mãe — traço presente, por exemplo, na abordagem de Gustave Flaubert em seu conto *Herodiade* (1877). A Salomé de Wilde adquire seus próprios desejos perversos, como explica Ellmann:

Em toda sua concepção da peça, [Wilde] foi fiel a um incidente e nunca o mudou: Salomé, depois de dançar, exige a cabeça de João [Batista] não para obedecer à mãe, mas por amor não correspondido. [...] E ela o beija como se abocanhasse uma fruta saborosa. [...] Quando a morte chega para Salomé, ela equivale ao seu desejo ilimitado. Ela morre em uma parábola de paixão auto-consumida. (ELLMANN, 1987, loc. 7896-7922)

Embora a figura de Salomé fosse reverenciada há anos por Wilde, quando decidiu se dedicar à sua adaptação para o teatro, seu amigo Stéphane Mallarmé, com quem travava discussões literárias, ainda estava tentando finalizar seu inacabado poema *Herodiade*. A amizade entre os dois foi abalada pela determinação de Wilde em trabalhar aquele mesmo material e, ao que tudo indica, o constrangido Wilde deixou de frequentar os eventos sociais na casa de Mallarmé (ELLMANN, 1987, loc. 7777-7787), excluindo-o também do círculo de amigos parisienses aos quais requisitava sugestões enquanto escrevia (ELLMANN, 1987, loc. 7833). Wilde estava fazendo com Mallarmé algo que alegava detestar quando faziam com ele. Por isso que, em certa ocasião, Robert Ross, seu amigo e amante, ao ouvi-lo reclamar de um suposto plágio a uma ideia sua, que teria gerado um romance de bastante sucesso, julgou-o um tanto hipócrita e, debochadamente, desconsiderou suas queixas, lembrando-o que ele mesmo, Wilde, costumava ser “um destemido ladrão literário” (ELLMANN, 1987, loc. 7787).

No Rio de Janeiro da virada do século XIX para o XX, quem era comparado a Oscar Wilde com alguma frequência era o escritor negro e afeminado Paulo Barreto, mais conhecido

pelo pseudônimo de João do Rio. Certa vez, relembra Braga-Pinto, um crítico severo, Agripino Grieco, o acusara de “cleptômano das letras”, ou seja, de ser “alguém que não podia escrever mais de duas linhas sem a assistência de Oscar Wilde” (BRAGA-PINTO, 2018, p. 96) Na verdade, João do Rio admirava as mesmas referências de Wilde, com destaque para a “bíblia do decadentismo” de Huysmans: João Carlos Rodrigues salienta que o primeiro conto de ficção de João do Rio (“Impotência”, que aborda um personagem idoso com inclinações homossexuais) exibia evidente influência de *Às Avestas*. Além disso, o “jovem dândi” carioca se vestia recorrentemente com um fraque branco, em alusão ao protagonista huysmansiano (RODRIGUES, 2010, p. 35; 38). Assim, João do Rio havia sido “um dos primeiros a navegar pelas fronteiras entre a estética e o estilo de vida decadente no Brasil, tornando imprecisas quaisquer distinções entre o dândi, com sua proverbial auto-invenção, de um lado, e o curioso, ainda que distanciado, observador *flanêur*, do outro.” (BRAGA-PINTO, 2018, p. 89)

Ao mesmo tempo, a admiração de João do Rio por Wilde era palpável, demonstrada não apenas nas citações diretas ou indiretas a ele em sua prolífica obra — uma das mais explícitas sendo a alusão ao “vício inconfessável” de Dorian Gray, em um dos contos reunidos em *Cinematographo* (RODRIGUES, 2010, p. 66) —, mas também através das suas traduções do autor — ele não fora o primeiro a traduzi-lo, mas tornou-se o mais célebre dentre os tradutores wildeanos no Brasil. Em 1908, chegava às livrarias brasileiras sua tradução para o português de *Salomé*, cuja edição, tal qual inglesa, continha as escandalosas ilustrações de Beardsley (RODRIGUES, 2010, p. 12; 93). Outras traduções incluem *Frases e Filosofias para o uso dos Jovens* (1894) e *O Retrato de Dorian Gray* (1890), também em 1911, mas publicada apenas em 1923 (BRAGA-PINTO, 2018, p. 91). Aparentemente, João do Rio não se importava com a alcunha de imitador wildeano. Sua reflexão sobre a questão da imitação aparece em pelo menos duas de suas conferências (“O Figurino”, de 1909, e “A delícia de mentir”, de 1910, publicadas em seu *Psychologia Urbana*, de 1911), as quais eram, em si, “praticamente paráfrases de dois textos famosos de Wilde” (respectivamente, “A verdade das máscaras” e “A decadência da mentira”, de 1885, reunidos no livro *Intenções*, de 1891, traduzido pelo próprio João do Rio em 1911) (BRAGA-PINTO, 2018, p. 96). Na concepção de João do Rio, “praticamente todos na sociedade moderna imitam e também são imitados por outros” e, por conseguinte, a autenticidade “nunca pode ser plenamente vivenciada”, ela “é

sempre ilusória ou distante, e a busca por ela é sempre insatisfatória”. Em suma, nas palavras de Braga-Pinto, João do Rio, através de sua abordagem cinicamente wildeana, manipulava “o conceito de imitação, tornando-o um mecanismo para o reconhecimento, a sobrevivência, a aceitação social e a ascensão social” na *Belle Époque* brasileira (BRAGA-PINTO, 2018, p. 97-98).

*

[Problemas de... Pastiche]

Porque “pastiche”? Porque não utilizar, simplesmente, a definição de *Frescura* (com letra maiúscula) — defendida por Moe Meyer a partir da teoria da paródia de Linda Hutcheon — como “estratégias e táticas de paródia queer” ou “paródia especificamente queer possuidora de potencial analítico cultural e ideológico”? (MEYER, 1994a, p. 8-9) É preciso falar um pouco mais sobre isso, revisitando Judith Butler e seu *Problemas de Gênero* (1990). Sua argumentação, na ocasião, em defesa das “identidades parodísticas”, especialmente as performances de *drag queens*, é conhecida: se tais práticas são tradicionalmente consideradas pela teoria feminista como degradantes, vexatórias ou mesmo estereotipantes em relação às mulheres, a autora, em contraposição, insiste que a relação entre a “imitação” e o “original” é mais complexa do que parece. E postula: “*Ao imitar o gênero, a drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero — assim como sua contingência.*” (BUTLER, [1990] 2003, p. 237, *itálicos da autora*). Menos recordada, entretanto, é a continuação de seu raciocínio. Assim que apresenta a paródia como chave teórica, Butler sente a necessidade de dissipar possíveis mal-entendidos: “A noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem.” Em outras palavras, para ela, tais práticas imitativas deslocariam “efetivamente o significado do original”, ou seja, revelariam “que a identidade original sobre a qual se molda o gênero é uma imitação sem origem” — em suma: nelas, “a paródia que se faz é da própria ideia de original”. (BUTLER, [1990] 2003, p. 238) É nesse ponto que a autora se pergunta se o termo mais adequado para pensar aqueles “problemas de gênero” seria, de fato, “paródia”, e não outro, como “pastiche”, citando especificamente a definição elaborada por Fredric Jameson:

O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo único e peculiar, é vestir uma máscara estilística, falar uma língua morta: mas é uma prática neutra de imitação, sem a motivação ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo normal, comparado ao qual aquilo que é imitado é sumamente cômico. O pastiche é a paródia esvaziada, a paródia que perdeu o seu humor. (JAMESON apud BUTLER [1990] 2003, p. 239)

Dessa maneira, para Butler, as gargalhadas geradas na plateia pelas performances das *drag queens* surgiriam de um outro lugar, que não necessariamente o escárnio misógino — um riso, por assim dizer, pasticheiro: “A perda do sentido do ‘normal’, contudo, pode ser sua própria razão de riso, especialmente quando se revela que ‘o normal’, ‘o original’ é uma cópia, e, pior, uma cópia inevitavelmente falha, um ideal que ninguém consegue incorporar.” (BUTLER, [1990] 2003, p. 239)

É nesse sentido que considero relevante deslocar a discussão das chanchadas carnavalescas da noção de paródia para a noção de pastiche: talvez algumas delas — e particularmente as de Watson Macedo, com suas frescuras — estivessem rindo menos de um original específico, ao qual se contrapunham ou buscavam avacalhar, e se deleitavam mais na percepção em si “de que o original foi sempre um derivado” (BUTLER, [1990] 2003, p. 239).

*

[Watson deveria ganhar um Oscar...]

Em meio a tantas avaliações negativas de *O Petróleo é Nosso*, uma exceção aparentemente surge nas páginas do jornal *Diário Carioca*. Digo “aparentemente” devido à ambiguidade que atravessa a crítica assinada por Ricardo Galeno de cabo à rabo — o deboche insinuado através do tom demasiado coloquial e da adjetivação efusivamente favorável (até demais) à fita de Macedo, provocando certa desconfiança em quem lê. Seu comentário começa assim:

Vocês já viram o filme “O Petróleo é nosso”? Pois não percam. É o que há de melhor em matéria de filme brasileiro. Meninos, tem cada novidade... Imaginem que a Linda Batista trabalha, a Mary Gonçalves também, a Emilinha idem... Tem de tudo, meus queridos.

Depois, a sequência. Que maravilha! É o que há de superior. Nada de situações como aquelas de antigamente. Qual o que. Tudo certinho. Tudo dentro do melhor figurino. Um crítico de verdade, dêsses que são formados mesmo em cinema, diria, quanto aos cenários: “a plasticidade das cenarizações convence sobremaneira; é obra da mais pura arte; é gôsto artístico apuradíssimo”. Isto diria um crítico de verdade. O pobre de mim, que não é formado em coisa nenhuma e não sabe falar bonito, o máximo que pode dizer com os poucos recursos que tem (tomara que não saia porcos) é o seguinte: “os cenários são bem feitos e muito bonitos”. O que não deixa de ser uma opinião favorável, né?

Mas quando Galeno, ao lembrar uma cena que considerou hilária, tece exacerbados elogios ao diretor, chegando mesmo a propor que Macedo deveria ganhar o prêmio máximo da indústria americana (?) pela excelência de seu trabalho no filme, tenho a impressão de que se tratava mesmo de um escárnio. A forma como tal sugestão é feita (a frase que destaco, abaixo, em negrito) não deixa de ser deveras curiosa:

Mas voltemos ao petróleo, isto é: ao assunto. Nessa grande obra do sr. Watson Macedo a gente nota que, pela primeira vez, desde que se fez cinema nesta terra, aparece um ambiente de boate, com todos os fregueses bebendo champanha (neca de uísque ou conhaque) e shows interessantíssimos com o bonito Bené [Nunes] de casaca e a orquestra do maestro Rui Rei tocando mambos alucinantes. Também pela primeira vez (êsse Watson é o maior!) aparece um cabaré autêntico da Lapa e com êste dístico engraçadíssimo pregado à porta: “FAMILIAR”. Bossa nova, já se vê, e de um efeito extraordinário. (quá, quá, quá, quá... vocês me desculpem, mas ainda estou rindo até hoje... com licença: quá, quá, quá, quá...) Logo a seguir, meus amigos, **(êsse mr. Watson vai ganhar um “Oscar” nem que, para isso, tenhamos que convencer qualquer sujeito que se chame Oscar a passar uns meses na casa dêsse gênio do cinema nacional)** acontece precisamente esta delícia no interior do cabaré: Catalano (o piramidal) canta uma canção francesa com uma classe indiscutível e rápido, toma o dinheiro da sra. Nancy Wanderley que, por sinal, foi muito bem aproveitada no referido filme. Nota-se mesmo a preocupação do genial Watson de lançar a brilhante radioatriz de maneira a agradar gregos e troianos. No que consegue. Mas, como eu dizia: o sr. Catalano depois de cantar e tomar o dinheiro da moça (esqueci de falar da *maquillage* da Nancy: está perfeita) faz uns trejeitos originais e arma um barulho dos demônios, com socos, pontapés e muita confusão. Puxa, como o cinema americano fica então por baixo, santo Deus! Cena de briga como a que se vê, não tem similar no mundo inteiro. Que perfeição! Quanta emoção, meninos! Vale outra entrada, acreditem. E foi o que eu fiz. Saí todo, comprei outra entrada e voltei a me deliciar. Puxa! Portanto, queridos, não percam. “O Petróleo é nosso” é bem nosso mesmo. Traz a marca da casa...⁹³

⁹³ **Diário Carioca.** Rio de Janeiro, quinta-feira, 19 de agosto de 1954, p. 6, ênfases minhas.

Desde a virada do século XIX para o XX, se havia algo que não se costumava fazer era usar o nome “Oscar” em vão. O que teria motivado Ricardo Galeno (um homem heterossexual, até onde pude averiguar)⁹⁴ a estabelecer especificamente esse trocadilho (entre a estatueta do Oscar e um rapaz implicitamente homossexual que seria convidado a morar com Macedo), senão o intenção de expor, de maneira velada, a homossexualidade de Macedo na imprensa? Imagino Watson acordando em seu apartamento em Copacabana — o mesmo onde João Luiz Vieira fez com ele uma entrevista, há muito tempo atrás, que nunca terei a oportunidade conhecer, mas que vive na minha imaginação desde que me contou —, tomando seu café da manhã com tranquilidade até que, de repente, ao abrir o jornal, um calafrio lhe percorre a espinha, temendo a iminência do desvelamento público de seu segredo.

*

[A frescura de João do Rio; A minha frescura]

Rio de Janeiro, 1910.

Nem todo mundo estava contente com a posse de João do Rio na Academia Brasileira de Letras, em 12 de agosto daquele ano. De acordo com João Carlos Rodrigues, o poeta satírico Emílio de Meneses — que já havia tentado ser eleito inúmeras vezes, sem sucesso — compôs uma “quadrinha ferina” para debochar dos ‘novos ventos’ que sopravam sobre a instituição. Ela dizia o seguinte:

Na previsão de próximos calores
A Academia, que idolatra o frio,
Não podendo comprar ventiladores
Abriu as portas para João do Rio...

A insinuação, com intuito detrator, era evidente: ao admitirem a entrada de seu novo membro, a ABL estaria abraçando não só o “frescor” de suas ideias, associadas à sua mocidade, mas também a sua “frescura”, ou seja, sua homossexualidade (RODRIGUES, 2010, p. 123).

⁹⁴ Em um perfil de Ricardo Galeno, o radialista, compositor, locutor e cronista de rádio é descrito assim: “Casado com Zilda Macedo (uma das ‘Garôtas Tropicais’), tem três filhos, é todo boêmio quando pode, e das coisas que mais gosta uma é beber uísque em lugar sossegado, outra alisar penugem em braço de mulher.” Ver: **Revista Manchete**. Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1955, p. 67.

Rio de Janeiro, 1998.

“Que frescura é essa? Homem que é homem não sobe as escadas nas pontas dos pés!”. Eu, apenas uma criança-viada com menos de oito anos, simplesmente não entendia porque eu ouvia esse tipo de frase dos adultos — afinal de contas, eu não fazia por mal, era apenas mais fácil para subir os degraus daquela maneira, eu ganhava velocidade. Hoje eu entendo. É essa palavra, “frescura”, que me conecta, que sempre me conectou, àqueles e àquelas e àquelus que vieram antes de mim. Era isso que estavam tentando evitar: que eu descobrisse essa ligação através dos séculos, dos milênios. Mas, ao tentarem me insultar, me ofereciam, sem saber, a chave daquele segredo que já não era tão secreto assim, o termo que eu precisaria conhecer para me reencontrar, muitos anos depois.

*

[Acusação de plágio contra *Carnaval em Marte*]

Como visto no decorrer deste trabalho, acusações difusas de plágio contra Watson Macedo eram bastante corriqueiras. Mas, no caso de *Carnaval em Marte* (1955), a situação ficou um pouco mais séria: para além da quase inevitável comparação com *Bud Abbott e Lou Costello no Planeta Marte* (*Abbott and Costello Go to Mars*, Charles Lamont, 1953), Macedo foi parar de fato nos tribunais, acusado de plagiário. Sobre o caso, em fevereiro de 1955, Gilmar Dias, de *A Cena Muda*, informa:

Um certo senhor Van Gal que se diz autor de uma peça “Passageiros para Marte, queiram tomar seus lugares”, não representada, impetrou um mandado de segurança e fez suspender por ato do Juiz a exibição de “Carnaval em Marte” acusando seu diretor-produtor Watson Macêdo de plagiário. Watson defendeu-se muito bem e agora confia que tudo se esclarecerá e que acima de tudo será feita JUSTIÇA. É o que nós todos esperamos porque ele não merece um golpe tão baixo.⁹⁵

No início de março, com o intuito de “contribuir para o esclarecimento desses chamados casos de plágio cinematográfico”, o crítico Salviano Cavalcânti de Paiva dedica um extenso artigo à questão, na mesma revista — com a ressalva de que não tinha nenhum interesse “em *defender* ou *atacar* quem quer que seja, qualquer dos realizadores ou produtores

⁹⁵ *A Cena Muda*. Rio de Janeiro, 2ª quinzena de fevereiro de 1955, p. 6.

de filmes acusados de furtar idéias alheias (ato que, se provado, só poderia merecer a [sua] mais veemente repulsa)”. De qualquer maneira, ele se compadece do ocorrido com Macedo:

Nos meios cinematográficos brasileiros, lamenta-se que tal tenha sucedido a Watson Macedo, pela lisura de seus espetáculos anteriores, e mesmo porque muita gente, entre colegas, subordinados e “fãs”, acredita no talento criador do Diretor de “O Petróleo é Nosso”. Watson Macêdo está confiante de que possa provar na Justiça que não teve intenção de plágio e que realmente imaginou a história de seu filme, aliás um dos maiores sucessos de bilheteria dos últimos tempos entre películas brasileiras.⁹⁶



Anselmo Duarte e Ilka Soares em *Carnaval em Marte*.
Fonte: *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, n. 20, 1955, p. 18.



O crítico Salviano Cavalcânti de Paiva.
Fonte: *A Cena Muda*. Rio de Janeiro, 1ª quinzena de março de 1955, p. 8.

Watson não era o único cineasta brasileiro sob aquele tipo de acusação: por volta da mesma época, numa campanha de difamação (promovida, segundo Paiva, por “um grupo suspeito”), Alex Viány era acusado de ter reaproveitado o mote de *Último Endereço* (*Sans laisser d’adresse*, Jean-Paul Le Chanois, 1951) em seu longa *Agulha no Palheiro* (1953). Uma vez que o filme francês só chegara ao Brasil dois anos depois do lançamento de *Agulha*, e o cineasta não estivera fora do Brasil naquele intervalo, a hipótese de que Viány teria plagiado a partir de uma sinopse encontrada na imprensa, para Paiva, era simplesmente uma “argumentação ridícula”. O crítico acaba saindo em defesa dos filmes nacionais, ao afirmar que condenava, igualmente, aquela “atitude insólita da rapaziada bisonha e algo esquisita que

⁹⁶ *A Cena Muda*. Rio de Janeiro, 1ª quinzena de março de 1955, p. 10.

faz campanha anti-nacional e constitui o grupo atrevido de acérrimos inimigos do cinema brasileiro.” E se questiona sobre a existência de interesses estrangeiros escusos por trás daquelas denúncias: “Eu prefiro, mesmo, acreditar numa gratuidade posta em dúvida por muitos que julgam que êsse bando anti-patriota é muito bem pago por companhias estrangeiras: seria o dinheiro das caixinhas secretas dos trustes internacionais?”⁹⁷ Para Paiva, esses mesmos agentes teriam sido responsáveis pela acusação contra Macedo, atrapalhando o cinema brasileiro:

Essa mesma ridícula rapaziada tocou clarins quando um juiz apressado forçou a retirada do cartaz de vários cinemas, do filme de Watson Macedo “Carnaval em Marte” — sem constatar, antes, a razão ou as razões do acusador, e prejudicando simultaneamente produtor e autores, distribuidor e exibidores; mais tarde, constatada simples coincidência (ou má fé do acusador), limitaram-se os agentes do cinema estrangeiro a *meter a viola no saco*, de crista caída e olhar oblíquo...⁹⁸

O crítico afirma que tanto Viany quanto Macedo gozavam “da simpatia dos ‘fãs’ do cinema brasileiro que, na sua maioria, não acredita que eles possam ser plagiários”,⁹⁹ e parece torcer pelo derradeiro triunfo dos cineastas nacionais. Além disso, Paiva sustenta que o ato de copiar, inerente ao cinema tanto em termos criativos quanto técnicos, antecede o mesmo — uma argumentação com a qual Oscar Wilde provavelmente concordaria, ainda mais por apelar para o exemplo shakespeariano:

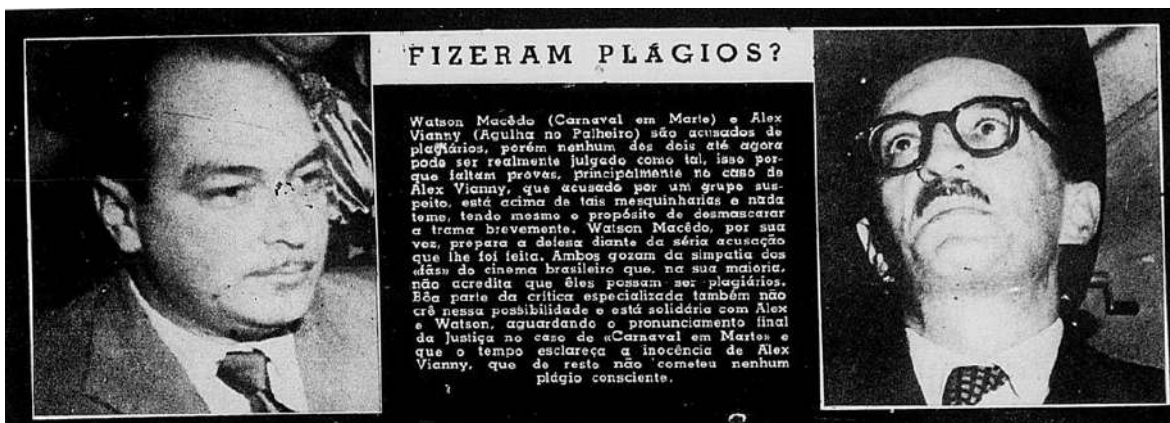
Quanto ao plágio, é mais velho que o próprio cinema. Desde a Pré-História, às manifestações milenares de arte e aos autores consagrados, inclusive os ditos gênios como Shakespeare, que se aproveitou de ideias muito difundidas na Inglaterra de sua época para criar estas duas maravilhas clássicas: “Romeu e Julieta” e “Hamlet”.¹⁰⁰

⁹⁷ **A Cena Muda.** Rio de Janeiro, 1ª quinzena de março de 1955, p. 8.

⁹⁸ **A Cena Muda.** Rio de Janeiro, 1ª quinzena de março de 1955, p. 8.

⁹⁹ **A Cena Muda.** Rio de Janeiro, 1ª quinzena de março de 1955, p. 11.

¹⁰⁰ **A Cena Muda.** Rio de Janeiro, 1ª quinzena de março de 1955, p. 8.



Retratos de Watson Macedo e Alex Vianny, acusados de plágio.
Fonte: *A Cena Muda*. Rio de Janeiro, 1ª quinzena de março de 1955, p. 11.

Independente da veracidade das acusações, como não nutrir um profundo amor pelos supostos plágios de Macedo? São eles que me rememoram certos objetos culturais por ele provavelmente admirados, ou que pelo menos julgava interessantes o suficiente a ponto de querer copiá-los. Seus pastiches me permitem inventariar um hipotético “arquivo de sensações” de Watson Macedo, um conjunto de vestígios sentimentais que, na formulação de Ann Cvetkovich, “é material e imaterial, de uma só vez incorporando objetos que geralmente não seriam considerados arquivísticos e, ao mesmo tempo, resistindo à documentação porque sexualidade e sensações são muito pessoais ou muito efêmeras para deixar registros.” (CVETKOVICH, 2002, p. 112) Na ausência de um diário íntimo ou de algum outro documento pessoal deixado pelo cineasta, seus pastiches se tornam *evidências efêmeras de sua frescura*, adquirem um valor renovado pela possibilidade que eles têm de revelar seus laços afetivos com sua memorabilia, antes fadada a desaparecer no tempo. Através de *A Grande Vedete*, por exemplo, é possível saber que algo em *Crepúsculo dos Deuses* fascinava Watson Macedo...

*

[A flor verde de Wilde]

Na primeira cena da peça de Wilde, Salomé tenta seduzir Narraboth com seu olhar penetrante, para que ele satisfaça suas vontades: com o intuito de conseguir acesso visual ao

desejado João Batista, ela promete ao soldado uma singela recompensa, caso ele descumpra as ordens de Herodes e remova o cobertor que encobre o poço onde o profeta se encontra cativo. A princesa ordena, na tradução de João do Rio: “Vais levantá-la, Narraboth, e amanhã quando eu passar na literia, pelo caminho dos vendedores de ídolos, deixar-te-ei cair uma pequena flor, uma florzinha verde.” (WILDE, [1891/1894] 2004, p. 33) Mas porque ela ofereceria ao apaixonado jovem sírio justamente uma flor, e de uma coloração tão específica, a verde?

Gregory W. Bredbeck recorda que Havelock Ellis, em seu tratado “científico” *Inversão Sexual*, publicado pela primeira vez em 1897, apontava que os “invertidos” exibiam uma preferência pela coloração verde nas vestimentas (BREDBECK, 1994, p. 49). Particularmente em relação à flor verde, para muitos o responsável por transformá-la numa espécie de insígnia para os homossexuais teria sido o próprio Oscar Wilde — embora seja mais provável, conforme argumenta Neil Bartlett, que ele tenha apenas importado de Paris uma moda pré-existente. Em sua pesquisa documental, Bartlett encontrou pelo menos um vestígio de tal hábito, ocorrido em 20 de fevereiro de 1892, na noite de estreia da peça *O Leque de Lady Windermere* em Londres: Wilde e seus seguidores compareceram usando propositalmente cravos verdes como adornos em suas roupas (BARTLETT, 1988, p. 50). Em abril daquele mesmo ano, um jornal fornecia aos seus leitores instruções sobre como produzir sinteticamente tais ornamentos considerados “emasculantes”:

O cravo verde a que nos referimos é um cravo branco, tingido ao mergulhar o caule em uma solução aquosa do corante de anilina chamado verde malaquita. O corante impregna as pétalas por atração capilar, e ao final de doze horas elas estão bem tingidas. Uma imersão mais longa aprofunda o tom. (BARTLETT, 1988, p. 50)

Porque a filha de Sodoma escolhia como seu presente “a flor mais antinatural possível”, a mais artificial, fabricada, incapaz de ser encontrada na natureza? Bartlett responde: “É a flor de um artista; luxuosa, fantástica, linda. É uma obra de arte.” (BARTLETT, 1988, p. 46) Para o autor, ao fazer aquela promessa, Salomé também se tornava “parte de um elaborado imaginário e sistema de crenças associado à homossexualidade.” (BARTLETT, 1988, p. 49) Mediada por ela, uma “nova mitologia” desabrochava através da correlação específica entre artificialidade e homossexualidade:

Um homossexual, como uma flor de estufa, declara sua superioridade ao meramente natural. Ele é antinatural e tão monstruoso quanto necessariamente belo. Ele é o resultado de um cultivo laborioso; se não um artista, pelo menos uma obra de arte. Ele custa dinheiro. Um homossexual, como uma flor, só é belo quando jovem e inútil quando velho. A homossexualidade, como o interesse por flores, é um sinal de efeminação. Os homossexuais, como as flores, não têm razão de existir; eles se deleitam apenas em si mesmos. Os homossexuais são estéreis; eles não têm filhos, como as outras pessoas. Eles florescem na forma de obras de arte. (BARTLETT, 1988, p. 46)

Ainda que muitas dessas dimensões tradicionalmente atreladas aos homossexuais sejam consideradas antiquadas, Bartlett não consegue esconder o quanto se identifica com muitas delas. Ele confidencia: “algumas das ideias mais básicas sobre mim mesmo enquanto um homem homossexual foram inventadas para mim por outros homens, em uma outra época, em uma outra cidade.” (BARTLETT, 1988, p. 49) E parece abismado com a persistência e relevância secular de *Salomé*, tanto para ele quanto para outros homossexuais como ele:

Afeminado, religioso, culpado, produto das obsessões artísticas de uma ínfima minoria, esse texto se protege de qualquer coisa remotamente realista, como a princesa agarrando seus famosos sete véus. Faz com que os cem anos desde que foi escrito pareçam intransponíveis. Mas a qualquer momento, em uma única imagem, o texto pode ganhar vida de forma alarmante. (BARTLETT, 1988, p. 42)

Bartlett se imagina no lugar de Salomé, ou ela em seu lugar, reconhecendo sua maneira de seduzir como “familiar”, análoga a uma dinâmica de pegação. Ele literalmente a compara a um hipotético flerte entre duas bichas que, em algum lugar do passado, ao perceberem as flores verdes adornando suas vestimentas, aquele silencioso código que ostentavam em comum, trocam olhares de desejo pelos corredores e escadarias de um teatro abarrotado:

A pequena flor verde não é simplesmente um floreio decorativo, ou um sutil toque de perversidade. É um sinal. Uma promessa. Os dois homens entendem as intenções um do outro e compartilham um desejo. Salomé oferece ao sírio uma florzinha verde, depois sorri para ele (*Olhe para mim*) e sabe que ele fará o que ela quiser. Os dois homens aos quais estou atribuindo este momento de drama também conseguirão o que querem. Alguém passando por eles na escada pode se perguntar por que eles estão se encarando assim, pode ver a flor verde como uma pista sobre o comportamento estranho e anti-social de ambos, um sinal de mistério. Para os homens que a usam, é bastante definitivo. Ela não apenas carrega uma aura sugestiva, um perfume; ela possui um significado específico, para quem fala a língua. Porque ela implica a possibilidade de reconhecimento em público, ela implica também

uma forma distinta de falar, de declarar fidelidade, de conviver. Essa mudança da sugestão para o signo é difícil de rastrear, mas é algo que todos nós fazemos. (BARTLETT, 1988, p. 52)

Por essa razão, mesmo que se questione se a palavra homossexual poderia sequer ser aplicada a Wilde, Bartlett insiste que, depois daquele verão de 1891, “o verão de *Salomé*”, a flor verde equivalia a uma tomada de posição pública, quase uma saída do armário, um signo de indiscrição. Ou seja, “ao usá-lo, Wilde deixava de ser um indivíduo homossexual com talento para criar sua própria imagem pública e se inscrevia em uma moda homossexual. Ele se declarava parte de um grupo anônimo de homens para os quais o uso do cravo verde significava homossexualidade.” (BARTLETT, 1988, p. 50) E mesmo que a flor artificialmente esverdeada tenha perdido quase completamente sua importância dentro dos códigos subculturais homossexuais contemporâneos — substituída por outros códigos que, em breve, serão também defasados — algo dela, mas que independe dela, permanece:

Mas se os signos em si são transitórios, a excitação e a importância de colaborar com seu segredo não o são. Continua a ser um passo na formação da nossa auto-identidade. Quando uma afirmação de identidade se torna tão definível assim, mesmo quando sinalizada em uma linguagem tão frágil, temporária e exótica quanto a das flores ou tão erótica quanto a de uma vestimenta fetichizada – sentimos que ela é feita em nossos termos, não nos da cultura ao nosso redor. (BARTLETT, 1988, p. 54)

*

[Dercy, a anti-vedete]

Dercy Gonçalves não era uma vedete no sentido estrito: na segunda metade dos anos 1940 e durante os anos 1950, com a ascensão das luxuosas superproduções de Walter Pinto no Teatro Recreio, seu nome aparecia nos cartazes como uma das principais atrações cômicas das revistas, mas raramente como a grande estrela dos espetáculos, lugar reservado às jovens, belas e sensuais vedetes. Diferente era o caso das “revistas de bolso” que ela estrelava e, por vezes, produzia, nas boates e pequenos teatros, onde gozava de maior autonomia. Desde aquela época, portanto, seu status de atriz cômica irreverente e desbocada, além do fato de não ser mais considerada jovem o suficiente, posicionavam Dercy, de certa forma, “à margem do quadro oficial do teatro brasileiro” — o que reverberou, argumenta Virginia Namur, na forma ambígua como sua figura é lembrada historicamente, ou seja, sua posição “num só tempo

dentro e fora do infantil conto de carochinha no qual, ao longo do tempo, se transformou a memória oficial do teatro nacional” (NAMUR, 2009, p. 5).

Na verdade, Dercy era “uma estranha na parafernália espetaculosa” das grandes revistas e, ao portar-se de modo oposto ao esperado das vedetes em cena, debochando da idealização de feminilidade e juventude que elas vendiam ao público, a atriz funcionava como uma “anti-vedete” nos espetáculos, uma vez que, ainda segundo Namur, ela “[c]antava, dançava e fazia com grande êxito os melhores quadros cômicos, mas quando se tratava de exhibir-se em apoteose ou de avançar requebrando sobre a passarela, ela o fazia parodiando as próprias poses e ares de estrela.” (NAMUR, 2009, p. 79-80) Materiais para suas paródias não faltavam, afinal de contas, Dercy dividira os palcos com grande parte das vedetes mais célebres durante sua longa carreira, entre elas: Isa Rodrigues, Celeste Aída, Mary Lincoln, Mara Rúbia, Salomé Parisio, Renata Fronzi, Zaquia Jorge, Joana D’Arc, Nélia Paula, Anilza Leoni, Rose Rondelli, Lya Mara, Esther Tarcitano e Marly Marley — para citar apenas as biografadas por Neyde Veneziano em seu recente *As Grandes Vedetes do Brasil* (2010).¹⁰¹ Mas uma delas, a despudorada e transgressora Luz del Fuego, uma das pioneiras do naturismo no Brasil, certamente se destaca em sua trajetória. Dercy a descreve da seguinte maneira:

Grande figura dessa época da revista é Luz del Fuego. Pertencia a uma família importante do Espírito Santo, e acho que foi a pioneira do nu total no palco, mas fazia isso com inocência, com simplicidade, não tinha nada de imoral. Fazia porque considerava certo. Apresentava-se com aquelas cobras, achava que as bichinhas também eram filhas de Deus, conversava com elas como se fossem pessoas; era uma coisa meio esquisita pra mim, que tenho horror à cobra, mas a Luz cultuava a natureza, achava todos os animais inofensivos. Usava cabelos compridos, pintava os pentelhos, entrava no palco com as cobras enroladas no corpo, mas fazia um tipo exótico e não devasso, porque não era uma mulher ordinária. [...] A Luz vivia cercada de animais, era uma pessoa da maior pureza, mas a família, muito preconceituosa, não aceitou que se tornasse vedete. Puta sacanagem. Afinal, cada um tem o direito de viver como quer. (AMARAL, [1994] 2011, p. 81-82)

¹⁰¹ Na verdade, um dos verbetes biográficos do livro de Neyde Veneziano seria um artigo intitulado “Dercy: a anti-vedete”, escrito pela própria Virginia Namur, ex-orientanda de doutorado de Veneziano na Unicamp, derivado de sua premiada tese dedicada à atriz. Mas, como explica Veneziano nos agradecimentos que encerram o livro, a filha de Dercy (Decimar Gonçalves) e seu advogado não autorizaram a inclusão do verbete na publicação (VENEZIANO, 2010, p. 289).

Em sua biografia, Dercy também relembra um episódio hilário envolvendo as serpentes de Luz del Fuego, de quando trabalharam juntas no Teatro João Caetano, por volta de 1947 — e que, ao que tudo indica, é satirizado propositalmente em *A Grande Vedete*:

Um dia, a cobra dela fugiu; toca todo mundo a procurar a cobra no teatro, e ninguém encontrou. Quando entro em meu camarim e me sento no divã, começo a sentir um negócio esquisito se mexendo embaixo de mim. Era a porra da cobra que tinha entrado por um buraco. Comecei a berrar: — Tira essa merda daqui! Logo a Luz chegou, pegou a cobra, conversou com a bicha, a cobra mostrou a língua pra ela, parecia cachorrinho. (AMARAL, [1994] 2011, p. 81-82)

Em *Depois eu conto* (José Carlos Burle, 1956), Dercy interpreta Ofélia, tia da mocinha Sônia (Eliana Macedo) e que já foi noiva de Armindo (Zé Trindade), atual diretor artístico da badalada Boate Astral, mas que, no passado, surrupiou uma boa quantia de seu dinheiro, com a promessa de fazê-la uma vedete famosa. Quando Ofélia lhe pede uma oportunidade de cantar, Armindo permite, mas apenas para humilhá-la publicamente, combinando com os espectadores de vaiá-la durante sua rendição de “Ninguém me ama”, canção de Antônio Maria e Fernando Lobo, que remete aos aspectos “anti-vedete” de Dercy (“Ninguém me ama, ninguém me quer/ Ninguém me chama de ‘meu amor’/ A vida passa e eu sem ninguém/ E quem me abraça não me quer bem/ Vim pela noite tão longa, de fracasso em fracasso/ E hoje, descrente de tudo, me resta o cansaço/ Cansaço da vida, cansaço de mim/ Velhice chegando, e eu chegando ao fim”). Entretanto, ao contrário do planejado, é ela quem expõe trambiqueiro ao ridículo no fim do número, revelando seus golpes de outrora e, por isso mesmo, caindo nas graças do público, que morre de rir do escracho. Uma vez que os números musicais desta produção foram dirigidos por Watson Macedo (AUGUSTO, 1989, p. 242), talvez ele já estivesse transpondo para o cinema essa caricatura tão familiar para Dercy nos palcos, enquanto testava o que viria a ser o mote central de *A Grande Vedete*.



Número musical: Ofélia (Dercy Gonçalves) canta “Ninguém me ama” em *Depois eu conto* (José Carlos Burle, 1956).

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais — Cinemateca Brasileira.

*

[Salomé no Rio de Janeiro dos anos 1950]

Quantas Salomé andaram circulando pelos cinemas e teatros do Rio de Janeiro durante a década de 1950? A lista é tão substancial que, de certa maneira, a cena artística carioca estava “sob o signo de Salomé”. A começar pela própria Dercy Gonçalves: no último quadro de *Zum! Zum!*, a “revista portátil” de autoria do casal César Ladeira e Renata Fronzi, em cartaz no Teatrinho Jardel no início de 1951,¹⁰² a comedianta aparecia como Salomé, em uma performance “non-sense” considerada “uma descrição amalucada do degolamento bíblico” pela crítica no jornal *A Noite*.¹⁰³ Ainda no final de 1950, Dercy trabalhou ao lado da vedete Salomé Parisio na revista getulista “Quem tá de ronda é São Borja”, de Luiz Peixoto, no Teatro Glória.¹⁰⁴

¹⁰² **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 10 de março de 1951, p. 41.

¹⁰³ **A Noite**. Rio de Janeiro, segunda-feira, 19 de fevereiro de 1951, p. 6.

¹⁰⁴ **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, quinta-feira, 28 de dezembro de 1950, 2º caderno, p. 7; **A Cigarra**. São Paulo, fevereiro de 1951, p. 76.



Salomé Parisio nos bastidores da revista de Chianca de Garcia. **Fonte: Carioca.** Rio de Janeiro, n. 784, 12 de outubro de 1950, p. 38-39.



Salomé Parisio em 1958, contratada pela OVC. **Fonte: Revista do Rádio.** Rio de Janeiro, n. 479, 22 de novembro de 1958, p. 46-47.

A essa altura, Salomé, a cantora lírica negra de origem pernambucana já era vedete consagrada, tendo sido estrela da companhia de Chianca de Garcia com grande destaque na revista *Um milhão de mulheres*, que estreou no Teatro Carlos Gomes em 1947, lançando na sua voz o samba-exaltação “Nêga Fulô” (composição de Chianca de Garcia e Herivelto Martins).¹⁰⁵ Curiosamente, Salomé Parisio (nascida Dulce de Jesus Oliveira) não havia adotado seu nome artístico inspirada na filha de Sodoma; era, na verdade, uma homenagem à sua mãe, que era homônima (VENEZIANO, 2010, p. 107). Entretanto, em alguns casos, tal relação era estabelecida para descrevê-la, principalmente quando o intuito era acentuar sua sensualidade: por exemplo, em uma reportagem de 1958, na qual Salomé, recém contratada pela Organização Victor Costa (OVC), declara-se abertamente “naturalista”, a vedete aparece de biquíni, em poses provocantes e, na legenda de uma das fotos, lê-se: “Também a esta Salomé decerto não resistiria Herodes Antipas”,¹⁰⁶ conjurando explicitamente a filha de Sodoma.

¹⁰⁵ **Carioca.** Rio de Janeiro, n. 784, 12 de outubro de 1950, p. 38-39.

¹⁰⁶ **Radiolândia.** Rio de Janeiro, n. 232, 13 de setembro de 1958, p. 14-15. Ver também: **Revista do Rádio.** Rio de Janeiro, n. 479, 22 de novembro de 1958, p. 46-47.



Retrato de Salomé Parisio.
Fonte: VENEZIANO, 2010, p. 113.



Retrato de Salomé Parisio.
Fonte: VENEZIANO, 2010, p. 109.

Nos cinemas, em abril de 1953, estreava *A Irresistível Salomé* (*Salome, Where She Danced*, Charles Lamont, 1945), estrelando a dançarina e cantora Yvonne de Carlo, nos cinemas Rex, Tijuca, Íris, Madureira e Pirajá.¹⁰⁷ Em novembro do mesmo ano, chega às salas Pathé, Presidente, Paz, Alvorada, Leme, Para Todos, Mauá, São Pedro Coliseu, Nacional, Fluminense, Baronesa, Vaz Lobo, Cassino e Esperanto, o longa *Salomé* (William Dieterle, 1953), protagonizado por Rita Hayworth.¹⁰⁸ Nenhum destes reivindicava a Salomé de Wilde diretamente. O primeiro aludia à Dança dos Sete Véus apenas de passagem. Já o segundo era a verdadeira antítese da princesa wildeana, visto que, como resume Showalter, para atender às convenções moralistas dos anos 1950, o épico da MGM “inverte o enredo de Wilde e torna sua princesa Salomé uma secreta convertida ao cristianismo que dança diante de um lascivo Charles Laughton em sete véus de vibrante technicolor para salvar João Batista da vingança de sua mãe malvada.” (SHOWALTER, 1990, p. 164) Alguns anos depois, entre os dias 30 de setembro e 16 de outubro de 1955, na Temporada Oficial de Bailados do Teatro Municipal do

¹⁰⁷ **Tribuna da Imprensa.** Rio de Janeiro, 18 de abril de 1953, p. 8.

¹⁰⁸ **O Jornal.** Rio de Janeiro, domingo, 15 de novembro de 1953, p. 6.

então Distrito Federal, os primeiros bailarinos Nora Kovach e Istvan Rabowsky dançavam a coreografia de Paul Szilard para trechos da ópera *Salomé*, de Richard Strauss.¹⁰⁹

Mas de todas essas referências (diretas ou indiretas) à figura de Salomé circulando pelo Rio de Janeiro, a vedete Conchita Mascarenhas certamente se destaca como a mais marcante. A jovem aprendiz de acordeon tinha apenas quinze anos quando, ao frequentar a famosa Academia de Acordeon Mascarenhas, se envolveu amorosamente com seu professor e dono do empreendimento, o bem-sucedido acordeonista Mário Mascarenhas. O início do relacionamento foi envolto em controvérsias, principalmente pela disparidade etária entre o casal (ele tinha, afinal, mais que o dobro da idade dela). O fato de terem aparecido fotografados em duas revistas trocando um beijo na boca foi motivo para uma intervenção do Juizado de Menores, que considerou-o impróprio (com atenuante) para ser dado em público, mesmo em fotografia. O caso só não teve outros desdobramentos porque Mário prometeu se casar com Conchita tão logo ela completasse dezesseis anos. A cerimônia pomposa aconteceu na Igreja da Candelária, em maio de 1954.¹¹⁰



Casamento de Conchita e Mário Mascarenhas.
Fonte: Manchete. Rio de Janeiro, n. 109, 22 de maio de 1954, p. 5.



Conchita, Mário Mascarenhas e o primeiro filho do casal. **Fonte: O Mundo Ilustrado.** Rio de Janeiro, n. 47, 19 de dezembro de 1955, p. 6.

¹⁰⁹ **Correio da Manhã.** Rio de Janeiro, sexta-feira, 30 de setembro de 1955, 2º caderno, p. 6.; **Diário Carioca.** Rio de Janeiro, domingo, 16 de outubro de 1955, p. 6.

¹¹⁰ **Manchete.** Rio de Janeiro, n. 109, 22 de maio de 1954, p. 5.

Menos de um ano depois, em abril de 1955, Conchita deu à luz ao primeiro filho do casal, Mário Mascarenhas Jr.¹¹¹ Em junho do mesmo ano, Mário lança em disco, pelo selo da RCA Victor, a versão em bolero instrumental de sua canção “Salomé”, junto com a “valsa musette”, com orquestra, “Coração de Conchita”.¹¹² Mal havia chegado ao fim sua gravidez, e Conchita já estava de volta aos palcos, dessa vez fazendo mais do que tocar acordeon. Sobre sua nova performance, Stanislaw Ponte Preta (pseudônimo de Sérgio Porto) teceu o seguinte comentário ácido, nas páginas da *Revista Manchete*:

O “professor” de acordeon Mário Mascarenhas inventou uma bossa nova para os seus costumeiros espetáculos interpretados pelos alunos do chatíssimo instrumento. É Conchita, sua jovem espôsa, que, entre uma acordeonada e outra, dança de Salomé a “Dança dos Sete Véus”. Vejam vocês!¹¹³

Tratava-se da revista *O Sonho das Bonecas*, em cartaz desde outubro no Teatro República, idealizada, escrita e encenada por Mário Mascarenhas, onde o “criador do acordeon com coreografia”, além de apresentar “seus meninos prodígios e as mais lindas acordeonistas do Brasil” e prometer “500 figuras em luxuosas fantasias!”, oferecia Conchita Mascarenhas como grande atração do espetáculo, “na sua famosa dança ‘Salomé’”, conforme alardeava a publicidade nos jornais da época.¹¹⁴



TEATRO REPÚBLICA
Avenida Gomes Freire 474-A — Tel.: 22-0271

"O Sonho das Bonecas"
Revista idealizada, escrita e encenada por
MÁRIO MASCARENHAS
o criador do acordeon com coreografia, que apresenta seus meninos prodígios e as mais lindas acordeonistas do Brasil.

500 Figuras em luxuosas fantasias!
CONCHITA na sua famosa dança
"SALOME"

4 únicos espetáculos dias 13 - 15 - 19 e 27
de Novembro
DIAS 13 e 15 de Novembro Matinée às 3 horas
Bilhetes à venda na Academia Mascarenhas ou na
Bilheteria do Teatro — Tels.: 42-4615 - 22-5443
(52628)

Fonte: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, domingo, 6 de novembro de 1955, 6º caderno, p. 7.

¹¹¹ **Correio da Manhã.** Rio de Janeiro, domingo, 3 de abril de 1955, 1º caderno, p. 15.

¹¹² **Revista do Disco.** Rio de Janeiro, n. 29, junho de 1955, p. 20.

¹¹³ **Manchete.** Rio de Janeiro, n. 189, 3 de dezembro de 1955, p. 21.

¹¹⁴ **Correio da Manhã.** Rio de Janeiro, domingo, 6 de novembro de 1955, 6º caderno, p. 7.

Justamente essa sua performance salomeica estaria no cerne do imbróglio decorrente da (primeira) separação do casal, que teria ampla cobertura da imprensa em dezembro de 1955, inclusive como matéria de capa de alguns dos principais jornais do país.¹¹⁵ A jovem vedete alegava que, “na inexperiência de seus 16 anos”, havia se deixado “iludir pelas promessas de felicidade de seu professor”, cujas “juras de amor” não haviam se cumprido, e que Mário havia passado “a maltratá-la, alguns meses após o casamento, mesmo quando ela se encontrava em estado de gestação”.¹¹⁶ E ainda acusava o marido de obrigá-la “a exhibir-se em shows e teatros em trajes não condizentes para uma recém-casada”,¹¹⁷ completamente a contragosto:

— Eu me casei para ser espôsa e mãe e não para ser artista como êle queria e me obrigava” — disse Conchita, com a sua voz de garôta mal-sáida do colégio. — Sempre tive muito jeito para artista e por isso consegui vencer. Êle, porém, não me poupava e me obrigava a dançar seminua a dança dos “Sete Véus”, a que meu pai sempre se opôs. Quem assistiu à peça, “O Sonho das Bonecas”, viu que eu apareci cinco vezes em cena, e em nenhuma delas com meu acordeon. Êle queria que eu fôsse artista, e não acordeonista.¹¹⁸

Mário, por sua vez, se defendia das acusações da ex-esposa a um repórter:

A imprensa está me infamando, ainda há pouco um jornal da cidade disse que eu obrigava Conchita a posar nua para os fotógrafos. Tu bem sabes que não é verdade. Ela dançou a “Dança dos Sete Véus” (Salomé) com permissão do Juiz de Menores, vestida com um calção e com meias grossas que lhe cobriam as pernas. O Juiz de Menores, curadores e outros membros do Juizado assistiram ao espetáculo “O Sonho das Bonecas” (no Teatro República) como também grande número de crianças, sem que nada de imoral houvesse ali.¹¹⁹

Paralelos entre a separação litigiosa do casal e o mito de Salomé viraram lugar comum na imprensa, e trocadilhos se tornaram recorrentes. Por exemplo, “Depois da ‘Dança dos Sete Véus’” aparece como título de uma das reportagens supracitadas. Em outras, principalmente nas que sugeriam como verdadeira motivação do desquite a traição conjugal de Conchita, aparentemente com o intuito de manchar a imagem da vedete, alguns subtítulos insinuavam,

¹¹⁵ Ver, por exemplo, a cobertura dos jornais cariocas **Diário Carioca** (quarta e quinta-feira, 14 e 15 de dezembro de 1955, capa) e **O Jornal** (terça e quarta-feira, 13 e 14 de dezembro de 1955, p. 13 e p. 11, respectivamente).

¹¹⁶ **O Jornal**. Rio de Janeiro, terça-feira, 17 de abril de 1956, p. 10.

¹¹⁷ **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, segunda-feira, 16 de abril de 1956, 1ª seção, p. 3.

¹¹⁸ **Manchete**. Rio de Janeiro, n. 192, 24 de dezembro de 1955, p. 7.

¹¹⁹ **O Mundo Ilustrado**. Rio de Janeiro, n. 47, 19 de dezembro de 1955, p. 6.

“Trocou o acordeon pelo automóvel”,¹²⁰ em referência ao seu suposto amante, o vendedor de carros Carlos Joaquim Cavalcanti, o que equivalia a se comportar como a voluptuosa princesa wildeana, e por isso outras manchetes moralistas proclamavam: “Exibiu-se em cenas dignas de uma Salomé”.¹²¹ A separação não durou muito e, em maio de 1956, o casal já havia reatado.¹²² Mas Conchita não se apresentaria mais como Salomé. Antes mesmo da reconciliação, em abril daquele ano, Mário já havia anunciado uma nova Salomé para brilhar na revista *O Sonho das Bonecas*, escalando Terezinha Elisa para o papel.¹²³ Em julho, outra vedete, Maria Celeste Magalhães, passava a estrelar o espetáculo, performando a “Dança dos Sete Véus” ao som da música do próprio Mascarenhas.¹²⁴



Conchita como Salomé. **Fonte: Fon Fon.** Rio de Janeiro, n. 2608, 11 de junho de 1957, p. 41.



Conchita no filme *Maluco por Mulher* (Aloisio T. de Carvalho, 1957). **Fonte: Fon Fon.** Rio de Janeiro, n. 2617, 2ª quinzena de outubro de 1957, p. 20.

Dercy Gonçalves não seria a primeira Salomé a figurar num filme de Watson Macedo. Em *Rio Fantasia* (Watson Macedo, 1956), a sensual vilã Beatriz, interpretada por Helba

¹²⁰ **Pacotilha: O Globo.** Maranhão, quinta-feira, 15 de dezembro de 1955, capa e contracapa.

¹²¹ **Diário da Noite.** São Paulo, quarta-feira, 14 de dezembro de 1955, p. 18.

¹²² **Manchete.** Rio de Janeiro, n. 211, 5 de maio de 1956, p. 5.

¹²³ **Gazeta de Notícias.** Rio de Janeiro, quarta-feira, 18 de abril de 1956, capa e p. 5.

¹²⁴ **Jornal das Moças.** Rio de Janeiro, n. 2144, 19 de julho de 1956, p. 62 (contracapa).

Nogueira (a jovem primeira bailarina do Teatro Municipal), surge performando a Dança dos Sete Véus no palco da boate Ali Babá. Na trama, a *vamp* é casada por interesse com o proprietário do local, o bem-sucedido Leônidas (Humberto Catalano), mais um típico “corno manso” sexualmente ambíguo das chanchadas de Macedo. Durante o número, em vez de lançar seus olhares luxuriosos para o marido, Beatriz, fazendo juz à explícita referência a Salomé, tenta jogar todo o seu charme para o mocinho Carlos (John Herbert), deixando furiosa a ciumenta mocinha, Lia (Eliana Macedo). Ela dança ao som, justamente, da versão letrada de “Salomé”, de Mascarenhas, cantada por João Dias (considerado herdeiro musical do falecido Francisco Alves), que aparece vestido a caráter, como um Herodes carnalizado.¹²⁵



Beatriz (Helba Nogueira) dança ao som de “Salomé” (de Mário Mascarenhas), na voz de João Dias.

Reprodução: *Rio Fantasia* (Watson Macedo, 1956).

¹²⁵ **Revista do Rádio.** Rio de Janeiro, n. 345, 21 de abril de 1956, p. 16-17. A reportagem informa que Watson Macedo, num primeiro momento, havia convidado João Dias para cantar “Salomé” em *Depois eu conto*, sua produção anterior dirigida por Burle. Por algum motivo, o número foi repensado e realocado, posteriormente, para a trama de *Rio Fantasia*.

*

[A extravagância de Watson Macedo; ou O Retrato de W. M.]

Assim que acorda, Jeanette folheia, no dia seguinte ao seu vexame no Municipal, os jornais trazidos por Fifina, e se aborrece com as críticas que lê, em sua maioria elogiosas à bailarina Wilma, e desdenhosas de seu desempenho (uma delas, inclusive, a chamava de vedete das “pernas murchas”). Ao descer para tomar seu café da manhã na sala de sua mansão, ela protesta com a empregada, arremessando um dos jornais ao chão: “Esses críticos... não sabem o que é arte! São uns recalcados!” A campainha toca: é Ambrósio, com um maço de jornais debaixo do braço. Ao saber que a empregada havia deixado a patroa ler aquelas críticas negativas, o secretário a repreende: “Ó, Fifina! Eu não te disse para não deixá-la ver todos os jornais? Ela só pode ler os que eu trazer.”



Reprodução: *A Grande Vedete* (Watson Macedo, 1958).

Jeanette protesta contra os “críticos beócios” que a detrataram, ao passo que Ambrósio os chama todos de “venais”, desprezíveis mercenários à procura de suborno para emitirem suas opiniões positivas na imprensa. Com a intenção de sugerir o nome de Paulo como autor de revista, Fifina aconselha: “O que madame precisa é de um número sensacional, alguma coisa de assombroso, que o público nunca mais esqueça. Madame precisa é de alguém que escreva à altura do seu talento!” Mas Ambrósio é mais rápido e, numa longa exposição, descreve com detalhes sua visão “original” para um novo quadro a ser incluído no espetáculo de Jeanette:

Ambrósio: Se madame quiser fazer um número arrojado, de deixar a plateia arrepiada, eu tenho uma ideia. “A Sedução das Serpentes”. O cenário será de Portinari... De Portinari não, de Picasso. A cena representará o caos, a confusão dos elementos. Nessa cena, estão trinta bailarinas seminuas, representando os desejos humanos. Então, do fundo do caos... Do fundo do caos, surgem as tentações, representadas por trinta serpentes. As tentações juntam-se aos desejos em uma dança sinistra... E então, no alto, num trono dourado, surge você, Jeanette, magnífica, na sua beleza radiosa, representando a virtude que vem destruir o mal! É aqui o grande momento! Defendendo as virtudes do veneno do mal, você dança um bailado frenético, vai vencendo as tentações, agarrando as serpentes, estrangulando-as uma a uma.

Jeanette, entusiasmada, ordena de pronto os preparativos da extravagância:

Jeanette: Ambrósio, você é um gênio! Mande chamar um maestro para fazer as músicas, um figurinista para fazer as fantasias... e você vai mandar buscar as cobras imediatamente! Quero começar os ensaios o mais depressa possível. Deixarei o meu nome na história do teatro nacional! E mostrarei a esses críticos de araque quem é A Grande Vedete!

É nesta cena que Ambrósio mais se aproxima do esteta homossexual que se utiliza artistas femininas como veículos para sua própria expressão artística — ou seja, da figura de Svengali, o empresário sexualmente ambíguo que, no romance *Trilby* (1894), de George Du Maurier, treina a personagem-título para se tornar uma diva. Alexander Doty argumenta que esse tipo, comumente associado ao próprio Oscar Wilde, havia servido de inspiração para diversos personagens similares, notadamente o sinistro Boris Lermontov, interpretado pelo ator homossexual Anton Walbrook, em *Os Sapatinhos Vermelhos* (*The Red Shoes*, Michael Powell and Emeric Pressburger, 1948, adaptação do conto do também homossexual Hans Christian Andersen), cuja determinação em transformar Victoria Page (Moirá Shearer) em

estrela de sua companhia custa a vida da talentosa bailarina, que morre “por sua arte” após sua derradeira dança (DOTY, 2000, p. 105-130) — uma premissa que, em si, suscita uma analogia com Salomé. A comparação com Svengali ou Lermontov é pertinente, visto que, durante a maior parte da narrativa, o emasculado Ambrósio não demonstra sequer um pingão de interesse amoroso (e, muito menos, sexual) por Fifina, sua noiva há mais de dez anos — inclusive evitando ficar a sós com ela, para se esquivar de suas investidas de sedução ou de suas insistentes cobranças pela concretização do matrimônio. Fifina, por sua vez, parece mais interessada em viabilizar, com a ajuda do secretário, sua tão sonhada (e improvável) carreira de vedete, do que em obter qualquer reciprocidade amorosa genuína.



Reprodução: *A Grande Vedete* (Watson Macedo, 1958).

Assim, quando Ambrósio descreve sua reencenação do “pecado original” em forma de apoteose musical, repleta de dançarinas seminuas e imagens fálicas (principalmente as serpentes, mas também a substituição de “Portinari” por “Picasso”, que contém um duplo

sentido por trás da pose de erudição), ele esboçava uma evidente caricatura de certa vertente mais despudorada do teatro de revista: de maneira geral, dos espetáculos denominados “de gênero livre”, proibidos para menores e que comportavam nudez explícita, como os produzidos pela companhia de Jardel Jércolis, e dos quais Dercy Gonçalves chegou a participar, em períodos de maior dificuldade financeira (NAMUR, 2009, p. 14); e, especificamente, das apresentações de Luz del Fuego nua com suas cobras, onde a vedete encarnava com frequência o papel da “primeira mulher” sendo tentada no Jardim do Éden — o título de seu grande sucesso de 1951 era, literalmente, *Eva no Paraíso* (VENEZIANO, 2010, p. 135). Mas aquela extravagância, concebida pela mente de Ambrósio para ser corporificada por Jeanette, não seria também a forma através da qual este Svengali/Lermontov chanchadeiro tentava sublimar artisticamente a expressão direta de sua própria (homos)sexualidade, ao mesmo tempo em que, diretamente dos bastidores, buscava controlar a expressão da (heteros)sexualidade da vedete em cena?¹²⁶

Na cena seguinte, o Teatro Municipal está lotado novamente, desta vez para assistir àquele novo número do espetáculo da vedete. As cortinas se abrem, e a orquestra começa a tocar uma melodia inconfundível: sim, a versão instrumental da canção “Salomé”, de Mário Mascarenhas, cuja letra era tão conhecida que posso imaginar as platéias da época cantarolando-a durante o número. Assim, ao descer de seu trono flamejante e começar a dançar sua desengonçada Dança dos Sete Véus perante seus súditos, a envelhecida Jeanette incorporava, literalmente, uma versão às avessas da jovem Conchita Mascarenhas, numa inversão etária que provavelmente motivou o riso dos espectadores.

A presença tão acentuada do mito saloméico no filme, para além dessa inegável sátira da famosa vedete do teatro de revista, evidencia uma relação ainda mais instigante entre *A Grande Vedete* e *Crepúsculo dos Deuses*. Watson poderia ter imitado porções infinitamente mais reconhecíveis do longa de Billy Wilder (por exemplo, fazer Dercy quebrar a quarta parede e demandar por um *close-up*), mas nada parecido ocorre na fita, e seu gesto imitativo aponta para outro caminho. Se o pastiche é, como sugere Dyer, “um tipo de sinédoque, a parte pelo todo”, que seleciona, acentua ou exagera um aspecto visto como essencial de seu

¹²⁶ Este enunciado é uma paráfrase da descrição de Lermontov por Doty. Ver: DOTY, 2000, p. 119.

referente, numa espécie de “deformação” (DYER, 2007, p. 57), então, aparentemente, Macedo julgava a rápida menção verbal de Desmond à princesa wildeana como uma característica relevante do filme estadunidense, a ponto de escolher reapropriar-se dela e expandi-la no número musical mais marcante de seu pastiche. Seria tal ênfase relacionada à sua homossexualidade, atrelada a um investimento afetivo específico em direção a Wilde? Tenho motivos para acreditar que sim: nesta minha leitura fresca, sugiro que o gesto pasticheiro de Watson estava mais sob o signo de Wilde do que de Wilder.



Reprodução: *A Grande Vedete* (Watson Macedo, 1958).

Mas o mais engraçado — e o mais interessante — ainda está por vir. Jeanette não chega a completar sua Dança dos Sete Véus: o domador de serpentes (José Mafra), nos bastidores, perde o controle de suas perigosas víboras, que se espalham rapidamente pelo palco, tornando o espetáculo um verdadeiro pandemônio. Ao notarem as cobras rastejando sobre as partituras, os músicos agarram seus instrumentos e tentam bater em retirada, cessando

o acompanhamento musical. As dançarinas, por sua vez, gritam histericamente para lá e para cá, enquanto o frustrado Ambrósio se esforça para acalmá-las, inutilmente. Fifina busca proteção se pendurando nas cortinas da coxia, ao passo que a plateia, amedrontada, começa a esvaziar o recinto. E Jeanette, encurralada, tenta se resguardar em seu flamejante trono no alto das escadas, mas não percebe que uma das peçonhentas estava justamente ali: ao sentar-se, a vedete acaba recebendo da serpente uma inesperada mordida nas nádegas.

Apesar de supostamente dolorosa, essa abocanhada anal não deve ser lida ao pé da letra, como se fosse simplesmente mais um dos fracassos da vedete. As piadas nas cenas subsequentes sobre sua incapacidade de “sentar” inequivocamente brincam com um duplo sentido: a mordida da cobra no cu como óbvia alusão à prática do sexo anal, à boa e velha extravagância. Aliás, se essa Dança dos Sete Véus fracassa, é mais no sentido de um momento musical falhado ou interrompido, na definição de Amy Herzog: “O desconforto que a imagem musical falhada produz abre uma zona de indeterminação e significado imprevisível, que por sua vez permite a geração de leituras críticas e pensamento criativo.” (HERZOG, 2010, p. 4) Na descrição de Ambrósio, a vedete deveria representar “a virtude que vem destruir o mal”, vencendo as tentações das serpentes em cena. Mas, pouco antes de toda aquela confusão, ele implora à sua noiva, nos bastidores: “Fifina, reza para não acontecer nada... Se tudo acontecer direitinho, eu juro que me caso com você!” No que Fifina retruca, imediatamente: “Então já sei, vou morrer solteira!” Mas quem disse que o secretário não estava, secretamente, torcendo para tudo dar errado, ficando assim livre de cumprir sua indesejada promessa de matrimônio? Eu prefiro propor uma leitura que usa e abusa das analogias pouco sutis com o baixo corporal fornecidas pela própria cena, uma análise *bakhtinianamente fresca* em que o suposto fracasso do quadro equivale, na verdade, ao insucesso de Ambrósio em alcançar aquele ideal ascético por ele mesmo proposto, a ponto de seus desejos libidinais mais contidos escaparem por todos os lados. Um extravasamento anal, uma extravagância propriamente dita, em que as serpentes se libertam e se embrenham por todos os orifícios. Para utilizar o neologismo que pego emprestado de Ramayana Lira (2017), trata-se de Watson Macedo construindo, através de seu alter-ego Ambrósio, uma “cutopia” para chamar de sua.



Reprodução: *A Grande Vedete* (Watson Macedo, 1958).

Sou remetido à análise de Mikhail Bakhtin do episódio dos limpa-cus na obra de François Rabelais, em que o gigante Gargantua explica ao seu pai como encontrou o melhor limpa-cus existente: ele experimenta, um por um, uma série de objetos inusitados, sentindo suas texturas no ânus. Como boa parte dos primeiros itens (chapéu, echarpe, etc) são usados

normalmente no rosto ou na cabeça, Bakhtin argumenta que Rabelais está operando uma efetiva permutação do alto pelo baixo, uma substituição do rosto pelo traseiro — o traseiro sendo o “inverso do rosto” ou um “rosto às avessas” (BAKHTIN, [1965] 2010, p. 326-327). Além disso, como o último dos limpa-cus (um ganso) é simbólico da voluptuosidade que constitui os “semideuses e heróis nos Campos Elíseos, isto é, nos infernos antigos”, em detrimento “das doutrinas cristãs sobre a beatitude eterna dos santos e dos justos no paraíso”, esboçava-se um pastiche dos pressupostos bíblicos:

Nesse pastiche, o movimento para baixo opõe-se ao movimento para o alto. Toda a topografia espiritual é subvertida. [...] No episódio dos limpa-cus, a beatitude nasce não no alto, mas em baixo, pelo ânus. A via de ascensão é mostrada em todos os seus detalhes: do ânus pelo intestino para o coração e o cérebro. (BAKHTIN, [1965] 2010, p. 331)



Reprodução: *A Grande Vedete* (Watson Macedo, 1958).

É o baixo corporal que, ainda segundo Bakhtin, “liberta as coisas da seriedade mentirosa, das sublimações e ilusões inspiradas pelo medo.” (BAKHTIN, [1965] 2010, p. 326-327) Se há algo que, para a nossa sociedade, inspira medo e precisa ser libertado, é o ânus — ou antes, a recusa da dessexualização compulsória desse orifício, o primeiro a ser privatizado, como já afirmava Guy Hocquenghem ([1972] 2020, p. 92). Interessa-me, na cena de *A Grande Vedete*, menos as cobras, e mais a redonda abertura da tuba da qual um dos músicos, surpreso, retira uma das cobras — que relembra, em formato, uma grande flor que desabrocha (um ânus prolapsado?) —, o segundo orifício mais carnavalescamente anal da sequência, que só perde para o próprio cu de Jeanette. Parafrazeando Hocquenghem, gostaria de, através dessa análise, reinvestir o ânus de Watson Macedo coletiva e libidinalmente (HOCQUENGHEM, [1972] 2020, p. 104-105), seguindo os vestígios que ele deixou em suas imagens erroneamente consideradas inocentes ou dessexualizadas. A boca grotescamente escancarada de Dercy, no limite corporal tal qual seu traseiro, que grunhe de pavor (e, talvez, de prazer) com aquela mordida, despertando prazeres antes impensáveis no seu baixo (inferno) corporal. Neste **Retrato de W. M.** que estou pintando, eu quero reivindicar a analidade de Watson Macedo.

*

[A flor verde de Jeanette]

Jeanette desce as escadas de sua mansão, toda arrumada para receber seu amado Paulo pela primeira vez em seus aposentos. Ela planeja uma noite romântica à sós com o jovem autor da revista, e trata de despachar Fifina: “Olha, o Paulo vem aí. Quando ele chegar, não fica perto não. Dá uma folga... Nós temos assuntos particulares para conversar!” Ela não sabe, mas Paulo, arrependido de tê-la enganado, está na verdade a caminho com a intenção de propor o cancelamento do espetáculo que está prestes a estreiar. A campainha toca, e a ansiosa Jeanette exclama para sua empregada, “Deve ser ele! Espera aí... Eu vou subir as escadas para descer de novo! É chique!”, num deboche indireto da cena mais famosa de *Crepúsculo dos Deuses*. Fifina abre a porta para Paulo e se retira, ao mesmo tempo em que Jeanette desce os degraus novamente, desajeitadamente sedutora.

Paulo se apressa em iniciar o assunto desagradável, mas a vedete o interrompe, o convidando para tomar um *drink*. Enquanto prepara as bebidas no bar de sua sala, Jeanette morde os lábios, maliciosos, e lança olhares luxuriosos e indiscretos para Paulo (que deles se esquiva) durante todo o início da conversa, que se desenrola da seguinte maneira:

Paulo: Jeanette, eu queria...

Jeanette: Não, não diga nada. Vamos primeiro tomar um drink... Vamos, querido, esteja à vontade! Nós estamos à sós. Mande os criados embora para nós ficarmos sozinhos. Que é, Paulo, que você queria falar comigo? Alguma surpresa agradável? Parece que eu já estou adivinhando...

Paulo: Não, Jeanette. Não deve ser o que você está pensando.

Jeanette: Ah, então diga, não fica assim encabulado não. Pode falar.

Paulo: O que eu tenho a lhe dizer é um assunto desagradável. É muito grave, Jeanette. Creio até que você não vai me perdoar.

Jeanette: Desagradável? Não vou perdoar?

Paulo: É, Jeanette. Eu procedi muito mal. Fui até desonesto com você. Eu devia ter esclarecido há mais tempo, mas... Não sei. Eu não tive coragem.

Jeanette: Ah, já sei, bobinho!... Há muito tempo que sei esse assunto tão sério que você tem a me dizer.

Paulo: Como? Que que você sabe?





Reprodução: *A Grande Vedete* (Watson Macedo, 1958).

A partir daqui, entretanto, o tom da cena se transforma ligeiramente — Jeanette, contrariando as expectativas de Paulo, confessa que sabia de tudo desde sempre, e estava apenas fingindo ser enganada para satisfazer seus próprios desejos:

Jeanette: O que é que eu sei? (gargalhada) Ó, bobinho! Sei que você não é nenhum autor consagrado. Que você nunca escreveu peça nenhuma para a Folies Bergère. Sei também que você nunca saiu do Brasil. Que você é um simples universitário, e que mora numa república de estudantes.

Paulo: Mas Jeanette, eu preciso...

Jeanette: Não precisa pedir perdão, você já está perdoado. Eu até gostei de você me pregar aquelas mentiras. Eu achei tão infantil... Eu adoro a juventude!

Paulo: Mas Jeanette!

Jeanette: Não me interrompa. Eu fingi desconhecer o seu truque para conservá-lo junto de mim.

Paulo: Mas porque?

Jeanette: Porque você fez de uma pobre coitada a mais feliz das mulheres.

Paulo: Por favor, Jeanette, há um engano em tudo isso.

Jeanette: Não há engano, Paulo. Eu era realmente infeliz. Sem uma afeição. Sem um carinho. Sem um amor. Depois que meu marido morreu, a minha vida passou a ser o palco. Eu me afastei de tudo. Com o tempo, cheguei a esquecer até o que é amar. De que está admirado? Eu também já amei, Paulo.

E fui muito feliz! Um dia ele morreu, deixou muito dinheiro, o teatro, esta casa... Tudo isso não significava nada para mim. Faltava o amor! Tive uma vida vazia até o dia em que te conheci. Você me devolveu uma felicidade que eu pensei que havia perdido para sempre...

Paulo: Eu, Jeanette?

Jeanette: Sim, você mostrou que a minha vida não era só a luz da ribalta, nem os aplausos do público. Mostrou que há tanta coisa bonita que eu não via antes. Como eu gosto de ver agora o sol de manhã pela janela do meu quarto, e ouvir os passarinhos cantarem no jardim. Hoje sou feliz. É uma nova vida que eu recomecei. Essa vida eu devo a você, Paulo!

Paulo: Eu não sei o que dizer.

Jeanette: (gargalhada) Você é muito encabulado. Venha, vamos jantar. Eu mandei a Fifina botar um vinho na geladeira. É um vinho fino, antigo, do tempo do meu marido. Dizem que vinho velho é que é bom. Venha, vamos!





Reprodução: *A Grande Vedete* (Watson Macedo, 1958).

Numa sacada bastante irônica em relação ao “original”, essa sequência é uma das que mais apresenta Jeanette como uma Norma Desmond às avessas: enquanto a diva hollywoodiana, em seus delírios de grandeza, é de fato enganada diegeticamente durante boa parte da trama, nossa grande vedete estava, na verdade, controlando a situação o tempo todo e, inclusive, secretamente se deleitando com ela. Mas, além disso, para mim essa cena simplesmente implora por uma análise bartlettiana. Estaria Watson Macedo, argumentista e roteirista do filme, com seus quarenta anos de idade, se expressando através do corpo envelhecido de Dercy Gonçalves? Os créditos também creditam os diálogos a Cajado Filho e Ismar Porto, ou seja, aparentemente pelo menos dois homossexuais — Macedo e Cajado — contribuíram para as palavras ditas por Jeanette. Em minha imaginação, vejo Watson Macedo nos estúdios Carmem Santos, ensaiando com Dercy a entonação de cada palavra a ser dita para Herbert. Enquanto filmavam a cena, imagino Macedo balbuciando junto com Jeanette frase por frase, declamando-as internamente, tendo em mente algum rapaz mais jovem pelo qual foi apaixonado e cuja afeição não fora correspondida. Ou alguma paixão de Cajado Filho que tenha servido de inspiração para o material. Terminada a filmagem, Macedo grita corta, e troca olhares com Cajado Filho, que assistia tudo dos bastidores. A cena que haviam escrito juntos era, para eles, a florzinha verde que compartilhavam, cujo significado implícito só eles sabiam decodificar — ou talvez algum rapaz jovem, na plateia de um cinema de rua da época, tenha entendido que o recado era para ele. Por mais improvável que pareça tal circuito de códigos subculturais em pleno funcionamento, ainda penso ser uma hipótese válida de ser

levantada, mesmo que todas essas situações imaginárias digam respeito menos ao que eles de fato fizeram e mais ao que eu acho que teria feito no lugar deles.

*

[Dercy Gonçalves, Madre Superiora dos Frescos]

Em sua entrevista à revista *Salmagundi*, em 1976, Susan Sontag é questionada pelos entrevistadores, Maxine Bernstein e Robert Boyers, acerca de sua atitude ambígua em relação à *Frescura* — afinal de contas, a autora postulava logo no início de seu artigo de 1964: “Sinto-me tão fortemente atraída pela *Frescura* e quase tão fortemente ofendida por ela. É por isso que eu quero falar sobre ela, e por isso que eu posso fazê-lo. [...] Nomear uma sensibilidade, traçar seus contornos e contar sua história, requer uma profunda simpatia modificada pela repulsa.” (SONTAG, [1964] 1996, p. 276) É nesse contexto que, doze anos depois da publicação de seu ensaio, Sontag revê sua afirmação de que a *Frescura* seria meramente “apolítica”:

[...] Esse tema em específico — a representação parodística das mulheres — geralmente me deixava indiferente. Mas não posso dizer que ficava simplesmente ofendida. Pois muitas vezes eu me divertia e, na medida do possível, me libertava. Acho que o gosto *fresco* pelo feminino teatralizado ajudou a minar a credibilidade de certas feminilidades estereotipadas — exagerando-as, colocando-as entre aspas. Fazer da feminilidade algo brega é uma maneira de criar distância do estereótipo. A relação extremamente sentimental da *Frescura* com a beleza não ajuda as mulheres, mas sua ironia sim: ironizar sobre os sexos é um pequeno passo para despolarizá-los. Nesse sentido, a difusão do gosto *fresco* no início dos anos 60 provavelmente deveria ser creditada com um papel considerável, embora inadvertido, no surgimento da consciência feminista no final dos anos 1960. (SONTAG, 1976, p. 40)

Sontag prossegue, reconhecendo no trabalho da comedianta Mae West um potencial político geralmente negligenciado:

Maxine Bernstein: E mulheres como Mae West, um símbolo sexual à moda antiga que, aparentemente, não atingiu o público do jeito que você sugere? Por que ela não teve o efeito que você descreve?

Susan Sontag: Eu acho que ela teve. Quer ela tenha começado ou não com a mais antiga das seduções, seu apogeu foi como um símbolo sexual de um estilo novo, digo, como imitadora de um [símbolo sexual]. Ao contrário do

estilo de Sarah Bernhardt, que o público em determinado momento deixou de conseguir levar a sério, o de Mae West foi apreciado desde o início como uma espécie de paródia. Deixar-se, conscientemente, seduzir por uma paródia tão robusta, estridente e vulgar é o último passo de uma evolução secular — e democratização progressiva — do esteticismo cuja história e implicações mais amplas são esboçadas em “Notas sobre a Frescura” [...]. O que estou argumentando é que a consciência feminista de hoje tem uma longa e complicada história, da qual a difusão do gosto homossexual masculino faz parte — incluindo suas por vezes tolas humilhações e homenagens delirantes ao “feminino”. (SONTAG, 1976, p. 40-41)

Em 1971 — portanto, cinco anos antes dessa declaração de Sontag —, a própria Mae West, em entrevista à revista *Playboy*, definira a *frescura* como o tipo de comédia em que bichas e transformistas a imitavam (ROBERTSON, 1996, p. 25). Devido a esse estilo auto-reflexivo de performar feminilidade, com plena consciência da reapropriação homossexual de sua figura, Parker Tyler qualificava West como nada mais, nada menos que a “Madre Superiora das Bichas” (TYLER, 1972, p. 1). Seguindo as pistas de Sontag, Tyler e da própria West, Pamela Robertson questiona a “afiliação aparentemente exclusiva da *frescura* aos homens gays”:

A maioria das pessoas que escreveram sobre a *frescura* assume que o intercâmbio entre as culturas de homens gays e mulheres tem sido totalmente unilateral; em outras palavras, que os homens gays se apropriam de uma estética feminina e de certas estrelas femininas, mas que as mulheres, lésbicas ou heterossexuais, não se apropriam de aspectos semelhantes da cultura masculina gay. Isso sugere que as mulheres são *frescas*, mas não se produzem conscientemente como *frescas* e, além disso, nem mesmo têm acesso a uma sensibilidade *fresca*. As mulheres, por essa lógica, são objetos da *frescura* e sujeitas a ela, mas não são sujeitos da *frescura*. (ROBERTSON, 1996, p. 5)

Em contraposição a essa perspectiva, Robertson se propõe a “examinar as formas da *frescura* enquanto prática feminista” e insiste em uma via de mão dupla, na medida em que “a *frescura* oferece às feministas um modelo para críticas aos papéis sexuais e de gênero” (ROBERTSON, 1996, p. 6). Com relação a Mae West, Robertson enfatiza que ela não era apenas um objeto da *frescura*, tal qual as pessoas consideravam nos anos 1970 — principalmente devido a filmes como *Myra Breckinridge* (Michael Sarne, 1970), que exploravam sua velhice e suposta obsolescência (ROBERTSON, 1996, p. 26). Amparada por extensa pesquisa de arquivo, Robertson recorda que a persona de West já era um anacronismo no início do século XX, quando seus filmes, que se passavam diegeticamente nos anos 1890

(conhecidos como *the gay nineties*), ao invés de nostálgicos, questionavam frontalmente as contradições do papel da mulher naqueles anos 1930 (ROBERTSON, 1996, p. 27). E que nas peças escritas pela atriz nos anos 1920 — entre elas, a censurada *The Drag* (1927) —, além de referências ao dandismo, ao esteticismo de Wilde e à palavra *frescura* [*camp*], estabelecia-se “uma profunda conexão entre a subordinação pública de homossexuais e mulheres”, não sendo incomum que as “personagens gays de West se identificassem com a opressão das mulheres na sociedade patriarcal heterossexual” (ROBERTSON, 1996, p. 32). E prossegue:

West não copiava simplesmente o estilo gay, mas conectava certos aspectos da cultura gay a aspectos de uma sensibilidade feminina. West se modelava a partir de um estilo de *frescura* gay porque acreditava que homens gays eram como mulheres. Por um lado, ela aderiu a modelos de inversão que afirmavam que homens gays eram mulheres em corpos de homens. Por outro lado, ela acreditava que tanto homens gays quanto mulheres eram oprimidos por homens heterossexuais. Ela imitava homens gays e transformistas não para exibir o estilo gay, mas para exagerar, tornar burlesco e revelar estilos femininos estereotipados enquanto transformismo. (ROBERTSON, 1996, p. 33)

Ao contrário de comparações retrospectivas que não reconhecem que West se modelou a partir de frescos contemporâneos a ela, a autora relembra que a comediantes reconhecia sua inspiração e era constantemente comparada a Bert Savoy, artista transformista daquela época (ROBERTSON, 1996, p. 29). Por isso, Robertson conclui que “West incorporava uma imagem complexa e contraditória da sexualidade feminina que se baseava inegavelmente na *frescura* gay, mas que fundia os efeitos da *frescura* gay com o burlesco feminino para produzir uma espécie de *frescura* feminista” (ROBERTSON, 1996, p. 34). Esta imagem autoconsciente, por sua vez, era apreciada por suas espectadoras e fãs que, ao se identificarem com “sua atitude cínica e seus maneirismos”, se engajavam na “prática *fresca* extra-diegética de divertidamente imitar West”, o que as emprestava “acesso imaginário à sua autonomia, transgressão e humor” — tal qual as admiradoras que imitam sua personagem em *Amores de uma Diva* (*Go West, Young Man*, Henry Hathaway, 1936) (ROBERTSON, 1996, p. 51-52).

Antes de terminar essa tese, gostaria de enfatizar essa via de mão dupla da *frescura* sugerida por Robertson. No caso de *A Grande Vedete*, Watson Macedo só consegue criar uma Norma Desmond às avessas — uma Jeanette que recusa o embalsamamento baziniano, que nem sequer considera a possibilidade de assassinato ou suicídio devido ao amor não

correspondido, que prefere, no fim das contas, celebrar carnavalescamente uma “velhice que refloresce numa nova juventude” (BAKHTIN, [1965] 2010, p. 356-357) — porque tal característica já estava presente na prática artística de Dercy Gonçalves. Watson e Dercy estavam produzindo *frescura* juntos — ou seja, trata-se menos da expressão de uma abstrata “genialidade” do cineasta, e mais de uma dimensão colaborativa do pastiche que Watson constrói a partir do trabalho e da vida pessoal dela, o que inclui o deboche da ideia de que a velhice equivaleria ao esgotamento da vida. Com seu “corpo torot”, Dercy seria, inclusive, como nota Namur, a própria encarnação da “morte viva” bakhtiniana até o fim dos seus dias (NAMUR, 2009, p. 309).

Porque Dercy não adquiriu, tal qual Mae West, um status de “Madre Superiora dos Frescos”, ou coisa que o valha? Algum dia sua figura irreverente e desbocada foi celebrada entre dissidentes de gênero e sexualidade no Brasil? Em que momento essa memória se perdeu? Como podemos recuperá-la? Caso nunca tenha existido, como podemos fazer para criar essa cultura, artificialmente, a partir de agora? Se antes de escrever essa tese eu sabia mais dados biográficos de Judy Garland do que de Dercy ou das vedetes, hoje a imagem de Dercy com mais de 90 anos com seus seios à mostra em plena Sapucaí (no desfile Escola de Samba Unidos do Viradouro fez em sua homenagem, no ano de 1990, o mesmo ano que eu nasci) me inspira mais transgressão do que qualquer número musical da Hollywood clássica.



Dercy Gonçalves no desfile da Unidos do Viradouro, na Sapucaí, em 1990.
Reprodução: *Dercy de Verdade*. Minissérie, TV Globo, 2012.

Na procura desses vestígios de uma possível adoração homossexual a Dercy no passado, encontro um poema de Glauco Mattoso — justamente ele, o podólatra considerado “maldito”, resolveu homenageá-la, o que considero um ótimo sinal para futuros outros achados:

Soneto 270 a Dercy Gonçalves

Recusa-se a morrer. Não morrerá.
Talvez caricatura, a sua vida,
vestal, velha vedete travestida,
inverte o que o pariu pra puta vá.

Vai ser a cibernética babá
de toda meninice reprimida.
Ninguém faz saturnal se não convida
a nossa sideral gueixa dada.

Mostrou a perereca da vizinha
apenas pra alegrar a garotada.
Com ela é pau no cu da carochinha.

Pôs cada palavrão numa piada.
Passou. Não passará. Brilha sozinha.
Estrela d'Alva, salva da alvorada.

Glauco Mattoso (apud NAMUR, 2009, p. xiii)

*

[Reescrevendo a história com os lábios]

Consegue ver, na imagem abaixo, os vestígios daqueles que, no decorrer do último século, beijaram a lápide de Oscar Wilde, com seus lábios pintados de batom? Desde sua morte, os admiradores de Wilde são atraídos ao cemitério Père Lachaise, em Paris, e, devido à gordura animal presente na composição da pintura labial, deixam suas marcas gravadas na rocha de forma permanente, para desagrado da família “de sangue” do autor. Merlin Holland, alegadamente, chegou a lamentar que aquelas “pessoas vulgares inconsequentes” haviam “desfigurado o túmulo de Wilde para sempre”. Dana Luciano, recordando uma frase marcante de *O Retrato de Dorian Gray* (“As curvas de seus lábios reescrevem a história.”), discorda veementemente do neto de Wilde: para ela, aquelas marcas, que encontram respaldo na

própria obra wildeana, não têm a intenção de desrespeitar seu sepulcro, mas, antes, operam a ativação de uma memória (LUCIANO, 2011, p. 121-122).



Túmulo de Oscar Wilde. **Fonte:** LUCIANO, 2011, p. 122.

Com efeito, a própria formação do homossexual enquanto identidade social remontaria a práticas de luto em relação a Wilde. A “crucificação” pública do autor na imprensa, ao invés de funcionarem como uma espécie de “lição de moral” para o público em geral, na verdade teriam “despertado os invertidos para assumirem uma atitude definitiva” em relação às opressões que sofriam, e teriam contribuído para uma maior “definição e autoconsciência em relação às manifestações da homossexualidade” — como observou o próprio Havelock Ellis, na época (MEYER, 1994b, p. 89). Tal fenômeno apenas se intensificaria após a morte de Wilde: seus gestos, sua forma de se vestir e falar, passariam a ser incorporadas como aspectos visíveis do significante homossexual a ser emulado e, por conseguinte, preservado, em memória de Wilde. Para Moe Meyer, a *frescura* enquanto sensibilidade nascera justamente da

performance imitativa *post mortem* desses códigos wildeanos pelos invertidos e sodomitas que passaram a se inscrever “sob o signo de Wilde”. (MEYER, 1994b, p. 90)

Retornando à concepção de Luciano, as marcas daqueles lábios, de maneira análoga, seriam exemplos efetivos de uma “prática historiográfica queer” — que, na esteira do “toque através do tempo” proposto por Carolyn Dinshaw, seria “um gesto crítico que insiste não apenas em tornar ‘visível’ a queeridade no passado, mas, mais provocativamente, em queerificar o método histórico” (LUCIANO, 2011, p. 123). E prossegue:

Os historiógrafos queer se perguntam o que significa pensar a história como algo além de uma cronologia linear, um registro público de um “progresso” constante possibilitado e estabilizado pela reprodução doméstico-familiar de sucessivas gerações. A pressão dos lábios sobre a rocha sugere uma forma diferente de contato com o passado. Os beijos de batom não traçam uma linha do tempo, uma narrativa de descendência, entre Wilde e quem os fez; em vez disso, eles dobram o tempo através da localização de afinidades parciais, pressionando-se de encontro a uma presença do passado [...]. (LUCIANO, 2011, p. 123)

Com a boa arrecadação financeira de 1908, João do Rio conseguiu custear, finalmente, sua primeira viagem à Europa, particularmente devido ao êxito comercial de sua tradução de *Salomé* (RODRIGUES, 2010, p. 93). Durante sua estadia em Paris, nos primeiros meses de 1909, o jovem dândi carioca fez questão de comparecer ao Père Lachaise, para visitar o túmulo de Wilde (RODRIGUES, 2010, p. 100). Seria dele um dos beijos marcados na esfinge wildeana?

O meu “Wilde” (desnecessário dizer, a essa altura) é Watson Macedo. O de Denilson Lopes, Mário Peixoto. Em seu livro mais recente, *Mário Peixoto Antes e Depois de Limite* (2021), o autor efetua “um recorte da vida” do cineasta a partir da sua “muitas vezes dita, mas pouco estudada” homossexualidade (LOPES, 2021, p. 7), priorizando sobretudo o resgate de materiais arquivísticos inéditos, para além das análises fílmicas queer de Limite. Nos fragmentários *Cadernos Verdes* (coloração conveniente, não é mesmo?), por exemplo, Denilson encontra a juventude do “pequenino monstro” Peixoto — uma proto-criança viada, que antecipa o *little monster* de Lady Gaga — que “brinca coisas inconfessáveis” num “quarto escuro” e que, aos doze anos, começa a nutrir um impulso talvez amoroso por alguém nomeado apenas “N”, sem rosto, sem sexo, sem gênero. Seria uma forma de velar uma afeição

homossexual em 1920? (LOPES, 2021, p. 13-14) O único rosto que se desvela — resguardada, inevitavelmente, sua dose de mistério — é aquele contido no retrato do jovem Mário, e que Denilson observa, toca, beija, enquanto evidencia a abordagem historiográfica que o inspira:

Reverendo seu retrato, algo fundamental escapa. [...] Algo imperceptível há muito tempo a mim mesmo, mas foi por este algo que continuei e continuo. Trata-se de uma pedagogia ao inverso em que o adolescente do passado conduz pelo seu corpo o pesquisador no presente. Não sei quem tirou suas fotos, mas agora sou eu quem as olho. Toco os lábios impressos na foto de noventa anos atrás e, com esse beijo, inicio esta viagem na esteira de Oscar Wilde, que queria fazer uma história escrita pelos lábios. (LOPES, 2021, p. 9)

Com esse beijo carinhoso através dos séculos, Denilson se coloca sob o signo de Wilde. A pesquisa persiste, mesmo após a publicação do livro: Denilson ainda está à procura de vestígios. Em uma postagem em sua página pessoal no Facebook, datada de 29 de janeiro desse ano (2022), ele se deixa flagrar à procura de um túmulo, não aquele em que está enterrado Mário Peixoto hoje em dia, mas o que aparece numa das cenas mais marcantes de seu longa-metragem, *Limite* (1931). Nela, conforme a célebre análise de Mateus Nagime, Mário, um dos protagonistas, está diante do túmulo da esposa, quando é surpreendido por Raul, trazendo uma pequena flor. Uma aliança a mais no dedo de Raul revela a Mário que este era amante da falecida. Entretanto, a despeito desse pano de fundo de conflitos heterossexuais, toda uma coreografia dos corpos, aliada à decupagem fragmentada, insinua uma tensão homossexual entre os dois: Mário impede que Raul se vá, puxa-o para perto, acende um cigarro e o convida a acender seu cigarro no mesmo fogo... (NAGIME, 2016, p. 141-142).



Frames de Limite (Mário Peixoto, 1931).
Fonte: NAGIME, 2016, p. 140-141.

Fotografias de Denilson Lopes.
Reprodução: Facebook do autor.¹²⁷

¹²⁷ **Fonte:** Página pessoal (Facebook) de Denilson Lopes. Postagem de 29 de janeiro de 2022, às 19:59. Disponível em: <https://www.facebook.com/denilson.lopes/posts/10219538007589798>

Em suas fotografias, Denilson também manuseia uma aliança sobre um túmulo, tal qual Mário no início da cena. Na legenda da postagem, uma pergunta: “Seria esse o cemitério em que Mário Peixoto filmou *Limite*?” Ao imitar a personagem, estaria Denilson tentando ativar a memória de Peixoto em seu próprio corpo?

Também escrevo a minha história com os lábios, mas suspeito que meu beijo em Watson Macedo seja um beijo grego... Chegou a hora de buscar o túmulo do meu amado.

*

[Beijando São João Batista]

Dercy Gonçalves não escondia de ninguém seu pavor da morte: “O medo que tenho de defunto está associado ao meu medo da morte. A morte é uma merda. Podem até vir com aquela conversa de que a morte é um descanso para aqueles que se vão. Acontece que não quero descansar. Eu não quero paz. Quero desassossego.” (AMARAL, 1994, p. 176) Ela também não queria ser desrespeitada no pós-morte, tanto que se recusava veementemente a beijar João Batista — digo, não queria ser enterrada no Cemitério São João Batista de jeito nenhum. Ela explica:

Uma das coisas que mais me angustiava era ser enterrada no cemitério São João Batista, onde não existe o menor respeito pelos mortos. Estão fazendo as necessidades em cima do Getúlio Vargas e da Carmen Miranda, emporcalhando as sepulturas dos dois coitados. Sem falar nos túmulos dos grandes artistas do passado. Onde estão? Já foram para uma gaveta ou pro lixo, porque este país não tem memória, e dez anos depois que a pessoa morre ninguém mais se lembra de quem foi ou do que fez. (AMARAL, 1994, p. 175)

Por driblar esse possível descaso e esquecimento, mandou construir seu mausoléu em sua cidade natal, depois de um momento de epifania na Tailândia:

Foi por isso que resolvi ser enterrada na minha cidade, onde, ao menos, vou ter o carinho da minha gente e virar atração turística. Para que ninguém resolvesse esquentar a cabeça com minha sepultura, já construí meu túmulo em forma de pirâmide, porque quando fui a Bangcoc tive uma espécie de revelação. Eu estava num cemitério onde havia estátuas de buda de todas as épocas, quando, de repente, escutei uma voz: “O túmulo é meu, fui um dos mestres que foi assassinado e não tive túmulo. Você foi encarregada de fazer

meu túmulo”. Por que iria fazer um túmulo oriental? Vai saber... Ainda por cima, o cara disse que se chamava Melahel; parece até nome de anjo, mas eu nunca o usei pra pedir nada. Não sei se foi minha imaginação, se foi piração, se sonhei ou o que foi. Só sei que tinha que construir o túmulo desta maneira: mede mais ou menos cinquenta metros quadrados, é revestido com mármore e sobre ele há uma grande pirâmide de cristal, por causa da tal energia. E vou colocar dois bancos ao lado do meu túmulo para as pessoas se sentarem e conversarem comigo. (AMARAL, 1994, p. 175-176)



Um retrato de Watson Macedo, no obituário assinado por José Carlos Monteiro.

Fonte: *O Globo*. Rio de Janeiro, quinta-feira, 9 de abril de 1981, p. 31.

Watson Macedo beijou João Batista duas vezes. A primeira vez foi quando o cineasta faleceu aos 63 anos, vítima de um edema pulmonar agudo, na manhã do dia 8 de abril de 1981, e enterrado às 17h do mesmo dia, no Cemitério São João Batista. Compareceram ao enterro cerca de quarenta pessoas, entre elas Eliana Macedo, Adelaide Chiozzo, Anselmo Duarte, Zezé Macedo, Ivon Cury, Renato Murce e Renata Fronzi, cujos depoimentos emocionados aparecem em seu obituário no jornal *O Globo*, assinado por José Carlos Monteiro.¹²⁸ O segundo beijo aconteceu em 25 de maio de 1986, quando seus restos mortais foram exumados da gaveta de aluguel em que se encontravam, e trasladados para sua terra natal — provavelmente hoje descansam no jazigo de sua família, no Cemitério São João

¹²⁸ *O Globo*. Rio de Janeiro, quinta-feira, 9 de abril de 1981, p. 31.

Batista, em Nova Friburgo.¹²⁹ Que frustrante saber que você não está mais aqui, Watson. Que eu não posso, finalmente, te beijar. Aconteceu contigo o que Dercy temia que acontecesse com ela. Fez certo, a precavida Dercy. Sigo, de qualquer forma, o mapa dos jazigos de figuras ilustres que me forneceram. Como assim você não está mais entre elas?

Quero te beijar, nem que seja de maneira indireta. Logo depois de passar pelo túmulo de Carmen Miranda, encontro a esquina do imponente monumento a João do Rio. Quadra 37, nº 5810/5852-A. No mármore branco, frases do dândi carioca, ali cravadas há mais de um século, desde que repousou em 23 de junho de 1921. Leio-as em voz alta. “A ironia é o lyrismo da desillusão.” “O eterno desejo que nunca encontra repouso.” “O ideal não morre porque é sempre o desejo da inatingida perfeição.”¹³⁰ Consegue me ouvir, Watson, te dizendo que meu desejo por você é eterno? Dercy provavelmente iria odiar o que estou fazendo. Deixo meus lábios tocarem a superfície áspera da lápide de João do Rio, na esperança que você os sinta, onde quer que esteja. Consegue sentir? É o que me foi possível, no momento: beijar (n)este João Batista. Um dia, beijarei (n)o outro, (n)o de Nova Friburgo, e deixarei para ti os cravos verdes que irei tingir em sua homenagem. Guardarei alguns para Dercy também, que levarei até Madalena. Enquanto nada disso acontece, deixo aqui estas notas, Watson, que são minha forma de beijar sua lápide.

¹²⁹ Estas informações foram recolhidas em visita presencial à administração do Cemitério João Batista, em 31 de março de 2022. Agradeço ao funcionário Bruno Ramalho pela solicitude no atendimento e pronta pesquisa nos arquivos físicos da instituição.

¹³⁰ Monumento erigido por subscrição popular sob o patrocínio do Real Centro da Colonia Portugueza do Rio de Janeiro. Projeto e execução de Laurindo Ramos. Outras frases de João do Rio no mármore: “Todo homem em evidencia é victima da sua sorte” e “Crer — Trabalhar — Criar”. Também constam frases de sua mãe: “Ao seu adorado Paulo, lembrança de sua mãe Santinha” e “Paulo vive no coração de sua mãe”.



Visita ao túmulo de João do Rio, no Cemitério São João Batista.
Rio de Janeiro, 31 de março de 2022.

CONCLUSÃO: ESPECTROS DE WATSON MACEDO

★ VENCEDOR ★ VENCEDOR ★
5 prêmios no Festival de Gramado **3** prêmios no Festival de Miami
 -inclusive- MELHOR FILME -inclusive- MELHOR FILME

Betty Faria Edson Celulari
 José Wilker Diogo Villela
 Paulo Gorgulho Louise Cardoso

FOR ALL

Uma comédia para todos.

Um filme de Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz

ESTREIA HOJE

PATHE CINELÂNDIA 12:20-2:30-4:40-6:20-7:40	ART COPACABANA 2-4-6-8-10
ART 4 FASHION MALL 3:50-5:50-7:50-9:50	STAR IPANEMA 4-6-8-10
ART 4 BARRASHOPPING 2-4-6-8-10	MACHADO 10 TEL. 2205-6042 2:30-4:20-6:10-8-9:50
ART TIJUCA 3-5-7-9	IGUATEMI 6 3-5-7-9
ART 1 NORTESHOPPING 3-5-7-9	STAR 3 RIO SHOPPING 3-5-7-9
ART 2 WEST SHOPPING 3:30-5:30-7:30-9:30	STAR 2 MARKET CENTER GUADALUPE 3-5-7-9
STAR 2 CAMPO GRANDE 3-5-7-9	STA. ROSA 1 CAXIAS 1:00-4:15-7:30
CENTER 2 NOVA IGUAÇU 1:40-5:20-9:00	GRANDE 5 RIO 3-5-7-9
ART PLAZA 1 NITERÓI 3-5-7-9	WINDSOR ICARAI 3-5-7-9

12 anos

Shell ENO

JB FM

TELE ETIM

.Fonte: O Globo. Rio de Janeiro, sexta-feira, 15 de maio de 1998, Rio Show, p. 14.

Em agosto de 1997, *For All — O Trampolim da Vitória* foi o grande vencedor do 25º Festival de Gramado, levando para casa cinco Kikitos no total (melhor filme pelos júris oficial e popular, melhor roteiro, melhor música e melhor direção de arte). No ano seguinte, quando finalmente estreou nas salas de cinema, a comédia dirigida por Buza Ferraz e Luiz Carlos Lacerda dividiu opiniões da crítica especializada. Em 15 de maio de 1998, por exemplo, uma crítica negativa e outra positiva se contrapunham, na mesma página da *Revista Programa* do *Jornal do Brasil*. De um lado, Pedro Butcher considerava *For All* como “o pior da nova safra”, criticando o “roteiro sem rumo” do filme nos seguintes termos:

For all é a melhor prova de que esmero de produção não tem qualquer valor se não existe uma boa idéia sustentando o produto. A partir de um argumento riquíssimo em possibilidades — a transformação da cidade de Natal, no Rio Grande do Norte, em base militar para os americanos durante a Guerra —, não se realiza como nenhum dos possíveis bons filmes que poderia vir a ser. [...] Várias historinhas se entrelaçam numa estrutura de novela das seis — nada contra, trata-se apenas de um formato inadequado — que ainda por cima termina subitamente, com um clipe musical indescritível deixando em aberto várias subtramas. Resultado: o público sai do filme morrendo de curiosidade para saber o que se passou em Natal de verdade durante aqueles anos de ocupação gentil. Infelizmente, *For all* é, disparado, a maior decepção da nova safra nacional: prometia muito para cumprir quase nada.

Ricardo Cota, por sua vez, elogia a “produção caprichada” do longa-metragem, e defende haver “espaço para todos no conjunto dos novos filmes realizados no Brasil”, inclusive para “uma comédia despretensiosa como *For all*”.¹³¹ Em aparente contraponto ao crítico Carlos Heli de Almeida, de *O Globo*, que taxava o filme como “uma neochanchada sem qualquer compromisso histórico”,¹³² Cota sugere que “não se espere nenhum tratado sobre as consequências históricas da passagem dos americanos por Natal durante a Segunda Guerra”, e prossegue, divergindo de parte da argumentação de Butcher:

For all reúne pequenas histórias, alinhavadas por números musicais curtos, que compõem um painel deliberadamente kitsch do cotidiano potiguar. [...] É verdade que a sucessão de histórias paralelas poderia render uma minissérie de televisão. Alguns conflitos, como a morte do piloto americano, são resolvidos com uma rapidez que fere o ritmo da narrativa. Mas também é verdade que é preciso muito mau humor para não se divertir com os delírios gays do faxineiro Sandoval (Luiz Carlos Tourinho).

Este último aspecto — o destaque para a atuação de Tourinho — era, aparentemente, a única unanimidade entre os críticos em questão. Butcher também enfatizava: “Os poucos momentos realmente engraçados ficam por conta da presença de Luiz Carlos Tourinho como o hilário faxineiro Sandoval. O ator é o único que se alinha com a diretriz dos diretores Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz, que pretendiam homenagear a chanchada.”¹³³ Almeida também aprovava: segundo ele, “o faz-tudo interpretado por Luiz Carlos Tourinho” era, dentre os “personagens novelescos” que permeavam a narrativa, um dos mais “irresistíveis”, com suas “trapalhadas” e “delírios homoeróticos”.¹³⁴ Outro que concordava era Artur Xexéu, declarando

¹³¹ **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 15 a 21 de maio de 1998, Revista Programa, p. 5.

¹³² **O Globo**. Rio de Janeiro, sexta-feira, 15 de maio de 1998, Rio Show, p. 9.

¹³³ **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 15 a 21 de maio de 1998, Revista Programa, p. 5.

¹³⁴ **O Globo**. Rio de Janeiro, sexta-feira, 15 de maio de 1998, Rio Show, p. 9.

For All como seu favorito entre os filmes da Mostra Rio de 1997 — além de elogiar a atuação de Tourinho, comparando-o a Oscarito, o colunista relaciona o trabalho da dupla Buza Ferraz e Luiz Carlos Lacerda ao de dois diretores das chanchadas, nomeadamente Carlos Manga e Watson Macedo:

Filme dirigido por dupla lembra logo os irmãos Taviani ou os Irmãos Coen. Mas o estilo de Buza e Lacerda está longe dessa fraternidade. Lembra mais o de outra dupla, brasileiríssima, que, no entanto, nunca filmou junta: Carlos Manga e Watson Macedo. Como Manga e Macedo faziam nos anos 50, Buza e Lacerda filmaram uma deliciosa chanchada, com as técnicas dos anos 90. [...] *For all* tem o mérito de não se levar a sério. É uma brincadeira bem feita. E como boa chanchada tem até um Oscarito, o ator Luiz Carlos Coutinho, que rouba o filme da primeira à última cena.¹³⁵

Vale notar também que Jaime Biaggio, quando da exibição de *For All* pela primeira vez na televisão aberta, em 3 de janeiro de 2001, propagandeava o filme aos seus leitores como um “programa obrigatório”, principalmente “pelo investimento num formato narrativo que homenageia e atualiza as chanchadas”, sendo Tourinho “o ator que melhor [captava] esse espírito”: “seu personagem Sandoval, um homossexual saindo do armário, é tão engraçado quanto humano e chega a trazer Oscarito à memória.”¹³⁶ Biaggio é o que melhor expressa a diferença crucial entre Sandoval e os frescos interpretados por Oscarito, Spina ou Catalano nos filmusicais carnavalescos: a alcunha de homossexual não era atribuída a ele por outros, através de alusões durante o filme, mas reivindicada por ele mesmo, verbalmente. Quando Miguel (Caio Junqueira), desiludido, confia ao faxineiro que havia descoberto que sua namorada trabalhava como prostituta, Sandoval se vê forçado a explicar porque jamais sentira algo semelhante em sua vida: “Pois fique sabendo que gostar de puta, de puta mesmo não, nunca. Porque eu gosto é de homem, viu? Eu sou baitola, não é assim que vocês dizem?” Mais à frente, a personagem também utiliza o termo “viado” para se autodescrever.

¹³⁵ **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, quarta-feira, 24 de setembro de 1997, Caderno B, p. 8.

¹³⁶ **O Globo**. Rio de Janeiro, 3 de janeiro de 2001, Segundo Caderno, p. 6.



Sandoval (Luiz Carlos Tourinho) sai do armário para Miguel (Caio Junqueira).
Reprodução: *For All — O Trampolim da Vitória* (Buza Ferraz e Luiz Carlos Lacerda, 1997).

Antes de sua literal saída do armário, a homossexualidade de Sandoval podia ser inferida através de sua relação com as imagens das estrelas de cinema, marcadamente diferente da estabelecida pelo mocinho heterossexual com os mesmos materiais correlatos. Logo no início do filme, Miguel aparece trancado em seu quarto, com uma revista tipo *Cinearte* em mãos, se masturbando com a ajuda de uma fotografia sensual da atriz fictícia Carole Byington (interpretada por Bianca Byington). Enquanto isso, a fascinação de Sandoval por Jay Francis (Claudia Netto) está longe de ser (hetero)erótica, muito menos masturbatória. Ao pedir ao Sargento Frank Donovan (Erik Svane) que escreva, em seu nome, uma carta em inglês endereçada a ela, o faxineiro enfatiza que o que mais admira nela é a suposta “autenticidade” da (também fictícia) diva americana: “Quando eu olho pra ela, é quando eu vejo que a alma existe. Ôxe, se eu tô vendo, eu não vou acreditar? E quando ela canta e dança, é tudo uma coisa só. É a força da vida.” De repente, Jay Francis surge deslumbrante num brevíssimo momento musical, cantando sobre as asas de um avião de guerra — não se sabe ao certo se trata-se de uma lembrança de algum filme estrelado por ela ou simplesmente da imaginação fértil de Sandoval. De todo modo, este excerto que entrecorta seu discurso

apresenta sua adoração pela estrela hollywoodiana atrelada a uma relação específica com os musicais cinematográficos, esvaziada de (hetero)erotismo, o que contribui para caracterizar sua espectralidade como tipicamente homossexual.



Enquanto o desejo de Miguel pela diva é (hetero)erótico, o de Sandoval é deserotizado.
Reprodução: *For All — O Trampolim da Vitória* (Buza Ferraz e Luiz Carlos Lacerda, 1997).

Mas a homossexualidade de Sandoval extravasa imageticamente, de fato, no número musical mais marcante do filme. Em seu primeiro dia no novo emprego, enquanto limpava o chão do banheiro da base aérea, o faxineiro é visto bisbilhotando com acentuado interesse os corpos nus dos soldados que lá se secavam após o banho — um prelúdio do que estava por vir.



Reprodução: *For All — O Trampolim da Vitória* (Buza Ferraz e Luiz Carlos Lacerda, 1997).

Em uma cena subsequente, após receber do Sgt. Donovan a notícia de que havia sido promovido a atendente da cantina — e, portanto, não teria mais que limpar latrinas —, a felicidade de Sandoval se expressa através de um fresquíssimo número musical, em que o faxineiro imagina aqueles soldados musculosos comemorando sua ascensão social, cantando e dançando *seminus* em sua homenagem. De repente, aquele banheiro marcado pelo trabalho exaustivo e pela contenção de um desejo (homos)sexual latente se transforma num espaço utopicamente fresco, onde a personagem homossexual não precisa mais disfarçar o seu olhar para as bundas dos rapazes, mostradas em *close-up*. Uma extravagância musical no sentido mais explícito, que mobiliza deliberadamente uma analidade através da imagem, e que culmina numa interação grupal equivalente, nas convenções dos musicais, a uma orgia homossexual coreografada, que finaliza o número: Sandoval é agarrado ainda no banheiro, mas, num truque de montagem, desce dos braços dos rapazes já na cantina, vestindo seu uniforme atualizado, e pronto para encarar sua nova ocupação depois daquela explosão libidinal.



A imaginação fértil de Sandoval extravasa num número musical literalmente extravagante.
Reprodução: *For All — O Trampolim da Vitória* (Buza Ferraz e Luiz Carlos Lacerda, 1997).

Sem dúvida, é essa cena que João Luiz Vieira tem em mente quando denomina *For All* como “uma pós-chanchada *camp*”, reconhecendo nele uma “estética homoerótica explícita na representação voyeurística do corpo masculino” (VIEIRA, 2011, p. 101), num dos poucos

textos panorâmicos que efetivamente incluem, com algum destaque, o filme dentro de uma historiografia queer do cinema brasileiro.¹³⁷ Em seu exibicionismo da nudez masculina e sua homoerotização do espaço do banheiro, este devaneio musical de Sandoval em *For All* poderia ser facilmente considerado apenas uma imitação do número “Pop a Boner”, do musical vanguardista *Paciência Zero* (*Zero Patience*, John Greyson, 1993), localizando-o como parte de um conjunto de imagens despididamente queer que passaram a circular com maior intensidade a partir do chamado *New Queer Cinema*.¹³⁸ Entretanto, tal análise simplista menosprezaria a interlocução mais proeminente do filme com o cânone das chanchadas, e a centralidade das mesmas na formação cinematográfica do cineasta assumidamente homossexual Luiz Carlos Lacerda, conforme o próprio relata em sua biografia (STERNHEIM, 2007, p. 25; 43).¹³⁹ Assim, sem ignorar o fato de que o filme de Greyson possa ter servido de inspiração para *For All*, gostaria de propor a título de conclusão que, antes de mais nada, o que está em jogo aqui é uma reapropriação fresca da chanchada por Luiz Carlos Lacerda, um roteirista/cineasta homossexual, que traz à tona através da corporalidade de um ator também

¹³⁷ Trata-se do verbete de João Luiz Vieira sobre cinema brasileiro para a *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture* (2011). *For All* está ausente dos exemplos analisados em *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*, de Antônio Moreno, por um motivo evidente: o filme foi lançado dois anos depois da defesa da dissertação na Unicamp, ocorrida em 1995, e as versões em livro, publicadas no início dos anos 2000, basicamente não acrescentavam novos títulos ao corpus fílmico. Apenas na década seguinte Moreno se proporia a incrementar o conteúdo de sua pesquisa pioneira, fazendo a curadoria (em parceria com Aleques Eiterer) da Mostra *O Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*, realizada na Caixa Cultural, em 2013. Em um de seus textos no catálogo, Moreno finalmente inclui *For All* na lista atualizada de filmes com personagens homossexuais, mas, curiosamente, se contenta apenas em mencioná-lo, talvez por considerar Sandoval um resquício do tratamento estereotipado do homossexual por ele rechaçado, preferindo dedicar algumas poucas linhas de comentário a outro filme de Luiz Carlos Lacerda, *Viva Sapato!* (2003) (EITERER, MORENO, 2014, p. 45-46).

¹³⁸ Para uma análise detalhada do musical de Greyson, incluindo uma comparação entre seu número mais anal, “Butthole Duet”, e a “Polka do cu” de *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), ver o segundo capítulo da dissertação de Luiz Fernando Wlian (2019, especialmente p. 142-173).

¹³⁹ No contexto dessa pesquisa, vale também lembrar que Luiz Carlos Lacerda relata, de maneira recorrente em entrevistas e em sua biografia, ter sido iniciado (homos)sexualmente pelo escritor Lúcio Cardoso, considerado “uma figura meio folclórica”, comumente “chamado de o Oscar Wilde de Ipanema” (STERNHEIM, 2007, p. 43), o que atesta a persistência da figura de Wilde como signo de homossexualidade decadente ainda nos anos 1950 e 1960. Tal aspecto fica ainda mais evidente no seguinte episódio de desavença com seu pai, o produtor de cinema e militante comunista João Tinoco de Freitas, ocorrido por volta de 1967, também extraído de seu relato biográfico: “Estava outra vez morando com o meu pai. Eu tinha tido um embate com ele quando descobriu o meu romance com o Lúcio Cardoso. Ele estava bronqueado, porque eu não dormia mais em casa, ficava sem comer, estava sempre com Lúcio. E aí disse: Eu não quero que você ande com esse sujeito porque ele é homossexual e faz chantagem com o seu talento, corrompe a juventude com a homossexualidade. Isso é um sintoma da decadência da burguesia... Eu, apaixonado, revidei: Se é assim, não vou deixar de andar com ele. E foi você que me apresentou, falando da literatura dele. Meu pai respondeu: Mas eu sou um homem formado e você é um adolescente. Ele é uma influência nefasta, um Oscar Wilde... A boa sociedade, a sociedade marxista, rejeita esse tipo de gente.” (STERNHEIM, 2007, p. 53-54)

homossexual, Luiz Carlos Tourinho, uma frescura desde sempre latente nas chanchadas e seus frescos personagens — particularmente naquelas dirigidas pelo nosso amado pasticheiro da frescura, Watson Macedo.



A heterossexualização protocolar de Sandoval, que esconde um possível triângulo amoroso.
Reprodução: *For All: O Trampolim da Vitória* (Buza Ferraz e Luiz Carlos Lacerda, 1997).

Também leio a suposta heterossexualização de Sandoval ao final do filme de maneira diferente. A diva Jay Francis aparece de surpresa na base militar, performa uma canção dedicada a ele, e tasca-lhe um beijo na boca quando ele sobe ao palco, deixando marcados seus lábios com batom vermelho como retribuição pela sua carinhosa carta, para o deslumbre (e não excitação) de Sandoval. O fato da atriz Cláudia Netto ser lésbica também me leva a apreender esse beijo como meramente encenado e protocolar, entre dois personagens secretamente homossexuais, cujo ponto em comum não é um desejo heteroerótico, mas uma

cumplicidade como dissidentes sexuais. O que sobressai em toda essa dinâmica, para mim, é a determinação do Sargento Donovan em realizar o sonho do faxineiro de conhecer sua diva, numa genuína demonstração de afeto. No último plano em que aparece, Sandoval está na pista de dança com Francis, até que Donovan aborda-os, e ganha também um beijo dela. Os três passam a dançar juntos, num final feliz a três que deixa em aberto um possível triângulo amoroso entre a estrela hollywoodiana e os dois rapazes.

Em sua abordagem pró-nostálgica do cinema queer, Gilad Padva advoga por uma nostalgia que “não patologiza o passado nem o instrumentaliza como explicação para o presente”, mas que cria, em vez disso, “uma paisagem emocional, um ambiente sentimental que valoriza experiências passadas, sejam elas ocorrências pessoais ou comunitárias.” (PADVA, 2014, p. 3). Padva enfatiza a importância da nostalgia como um recurso contracultural para dissidentes sexuais:

Em particular, reinventar ou recontar o passado é uma parte importante da criação de uma herança cultural gay, lésbica, bissexual e transgênero com seus próprios modelos, ícones, símbolos, emblemas e imagens glorificadas. Ao lidar com a intolerância, preconceito, ignorância, discriminação e diversos tipos de homofobia predominantes, as minorias sexuais desenvolvem gradualmente seu próprio legado, que está entrelaçado com as memórias, sonhos, ansiedades e nostalgias particulares e coletivas de seus membros. Em um mundo altamente hostil que exige conformidade sexual e não tolera transgressões eróticas, minorias perseguidas criam uma contracultura com seus próprios valores, símbolos e crenças, refletindo a busca de seus membros por um refúgio nostálgico em um mundo alienado, inseguro e homofóbico, traumatizado tanto pela crise da AIDS, por exemplo, quanto por ataques violentos e crimes de ódio. Nessas circunstâncias, o passado tem um papel institucional na formação de uma cultura distinta, com uma história própria, muitas vezes redescoberta, e uma memória coletiva revivida (PADVA, 2014, p. 6-7).

Nesse contexto, Padva delinea as diferenças entre o que chama de “nostalgia queerificada” e uma “nostalgia queer”:

Queerificar a nostalgia significa interpretá-la com olhos queer. Enquanto a nostalgia das décadas passadas e dos fenômenos culturais geralmente é constituída e amplamente reproduzida pela e para a maioria heterossexual, a nostalgia queerificada é um esforço para fornecer novas interpretações e identificações com imagens nostálgicas hegemônicas de acordo com as particularidades das comunidades gays, lésbicas, bissexuais e transgêneras. [...] Uma apropriação queer da nostalgia hegemônica subverte e enfraquece a

exclusividade das percepções heterossexuais do passado. [...] A nostalgia queer, ao contrário, não se trata de uma apropriação de uma determinada nostalgia heteronormativa, mas, em vez disso, destaca a necessidade de uma rememoração alegre e terapêutica de experiências queer pessoais e comunitárias. [...] Nesse sentido, a nostalgia é de fato uma resposta a amplas estruturas de transformação social, representando um esforço mais ativo de reivindicação do que parecia perdido, subestimado, menosprezado e deturpado (PADVA, 2014, p. 229-230).

Nesta breve conclusão, busquei demonstrar que a extravagância de Sandoval não se tratava de uma “nostalgia queerificada” das chanchadas, mas antes, de uma nostalgia extravagantemente queer — ou melhor, fresca — daqueles filmes que já eram, em si, perpassados pela frescura de diversas maneiras. Luiz Carlos Lacerda não precisava enviadecer Carlos Manga para criar *For All*, sua *chanchadanal* — bastava invocar os espectros de Watson Macedo que sempre rondaram os musicarnavalescos, e que apenas esperavam que uma bicha os invocassem para que pudessem ressurgir das cinzas.

BIBLIOGRAFIA

- ALTMAN, Rick. **The American Film Musical**. London: British Film Institute, 1987.
- AMARAL, Maria Adelaide (1994). **Dercy de Cabo a Rabo**. 6ª edição. São Paulo: Editora Globo, 2011.
- ANGER, Kenneth (1975). **Hollywood Babylon**. Londres: Arrow Books, 1986.
- AUGUSTO, Sérgio. “Watson Macedo: O rei da chanchada detestava fazer rir”. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 41-42, pp. 31-36, 1983.
- AUGUSTO, Sérgio. **Este Mundo é um Pandeiro: A Chanchada de Getúlio a JK**. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989.
- AZEVEDO, Dri. “L’Étoile - A primeira boate lésbica do Rio de Janeiro”. Rio de Janeiro, 11 out. 2021. Instagram: @dri_azevedo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CU5a7K6pOoD/> Acesso em 11 out. 2021.
- BABUSCIO, Jack (1977). “Camp and the Gay Sensibility”. In: BENSHOFF, Harry M., GRIFFIN, Sean (ed.). **Queer Cinema, The Film Reader**. Nova York e Londres: Routledge, 2004.
- BALCERZAK, Scott Daniel. **The Bufoon Men: Classic Hollywood Comedians and Masculinity**. Tese (Doutorado) – The Graduate School of the University of Florida. Florida, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail (1965). **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. 7 ed. Editora Hucitec, 2010.
- BARR, Charles. **Laurel and Hardy**. Berkeley: University of California Press, 1967.
- BARTLETT, Neil. **Who Was That Man?: A Present for Mr. Oscar Wilde**. Londres: Profile Books, 1988.
- BASTOS, Mônica Rugai. **Tristezas não pagam dívidas: Cinema e política nos anos da Atlântida**. São Paulo: Olho d'Água, 2001.
- BENSHOFF, Harry M., GRIFFIN, Sean. **Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2006.
- BERGMAN, David. “Strategic Camp: The Art of Gay Rhetoric”. In: BERGMAN, David (ed.). **Camp Grounds: Style and Homosexuality**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993. p. 92-112.
- BERNARDET, Jean-Claude. “A volta de Carlos Manga”. **Opinião**. Rio de Janeiro, n. 114, 10 de janeiro de 1975, p. 22.

BERNARDET, Jean-Claude. “Cantando no Sol (Movimento, 10/11/1975)”. In: **Cinema Brasileiro: Propostas para uma história**. 2a ed. revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 200-204.

BRAGA-PINTO, César. “Sexualidades Extra-vagantes: João do Rio, Emulador de Oscar Wilde”. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 20, n. 35, pp. 88-100, 2018.

BREDBECK, Gregory. “Narcissus in the Wilde: Textual cathexis and the historical origins of queer Camp”. In: MEYER, Moe (ed.). **The Politics and Poetics of Camp**. Londres, Nova York: Routledge, 1994.

BRISTOW, Joseph. “‘A complex multiform creature’ - Wilde’s sexual identities”. In: RABY, Peter (ed.). **The Cambridge Companion to Oscar Wilde**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

BRITTON, Andrew (1978/79). “For Interpretation: Notes Against Camp”. In: BRITTON, Andrew; GRANT, Barry Keith (ed.). **Britton on Film: The Complete Film Criticism of Andrew Britton**. Detroit: Wayne State University Press, 2009.

BROWN, Daniel. “Wilde and Wilder”. **PMLA**, v. 119, n. 5, out. 2004, pp. 1216–1230.

BUTLER, Judith (1990). **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARVALHO Jr., Celso. **A criação da Petrobras nas páginas dos jornais O Estado de São Paulo e Diário de Notícias**. 180f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, 2005.

CESÁRIO, Giovanna Zamith. “Aymond, um ruidoso sucesso: A trajetória do travestido argentino no teatro de revista brasileiro”. **Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**, v. 5, n. 9, pp. 143-151, dez. 2019.

CIOCCI, Sandra. **Assim Era a Música da Atlântida: A trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica 1942/1962**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP. São Paulo: Campinas, 2010.

COHAN, Steven. “‘Feminizing’ The Song-And-Dance Man: Fred Astaire and the spectacle of masculinity in the Hollywood musical”. In: COHAN, Steven; HARK, Ina Rae (ed.). **Screening The Male: Exploring Masculinity in Hollywood Cinema**. New York: Routledge, 1993. p. 46-69.

COHAN, Steven (ed.). **Hollywood Musicals, The Film Reader**. Londres e Nova York: Routledge, 2002.

COHAN, Steven. **Incongruous Entertainment: Camp, Cultural Value, and the MGM Musical**. Durham e Londres: Duke University Press, 2005.

COHEN, Ed. “Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation”. **PMLA**, v. 102, n. 5, 1987, pp. 801-813.

COSTA, Flávia Cesarino. “Considerações sobre os números musicais das chanchadas”. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 45, n. 50, p. 179-203, jul-dez. 2018.

CUCULLU, Lois. “Wilde and Wilder Salomés: Modernizing the Nubile Princess from Sarah Bernhardt to Norma Desmond”. **Modernism/Modernity**, v. 18, n. 3, 2011, p. 495-524.

CVETKOVICH, Ann. “In the archives of lesbian feelings: Documentary and popular culture”. **Camera Obscura** (49), vol. 17, n. 1, pp. 107-147, 2002.

CVETKOVICH, Ann. **An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality and Lesbian Public Cultures**. Durham e Londres: Duke University Press, 2003.

D'ARAUJO, Maria Celina. “Nos Braços do Povo: A Segunda Presidência de Getúlio Vargas”. In: D'ARAUJO, Maria Celina (org.). **As Instituições Brasileiras da Era Vargas**. Rio de Janeiro: EdUERJ; Ed. FGV, 1999. p. 97-118.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. “Partidos políticos e frentes parlamentares: projetos, desafios e conflitos na democracia”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). **O Brasil Republicano, Vol. 3: O Tempo da Experiência Democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DIAS JR., Jocimar (2019a). “O ânus (não) é um túmulo (ou a mística proctopornográfica em “A Rosa Azul de Novalis”)”. **Revista Moventes**, 26 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://revistamoventes.com/2019/01/26/o-anus-nao-e-um-tumulo-ou-a-mistica-proctopornografica-em-a-rosa-azul-de-novalis/>

DIAS JR., Jocimar (2019b). “The rectum is (not) a grave (or the proctopornographic mystique in “The Blue Flower of Novalis”)”. **Revista Moventes**, 12 de fevereiro de 2019. Disponível em: <https://revistamoventes.com/2019/02/12/the-rectum-is-not-a-grave-or-the-proctopornographic-mystique-in-the-blue-rose-of-novalis/>

DIERKES-THRUN, Petra. **Salome's Modernity: Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014.

DINSHAW, Carolyn. "Introduction: Touching the Past". In: **Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern**. Durham: Duke University Press, 1999.

DONOHUE, Joseph. "Distance, death and desire in Salome". In: RABY, Peter (ed.). **The Cambridge Companion to Oscar Wilde**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

DOTY, Alexander. **Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

DOTY, Alexander. **Flaming Classics: Queering the Film Canon**. Londres e Nova York: Routledge, 2000.

DYER, Richard (1982). "*A Star Is Born* and the Construction of Authenticity". In: GLEDHILL, Christine (ed.). **Stardom: Industry of Desire**. Londres e Nova York: Routledge, 1991.

DYER, Richard. **The Culture of Queers**. Londres: Routledge, 2002.

DYER, Richard. "Weimar: More or Less Like the Others". In: DYER, Richard; PIDDUCK, Julianne. **Now You See It: Studies in Lesbian and Gay Film**. 2 ed. Londres e Nova York: Routledge, 2003.

DYER, Richard (1986). "Judy Garland and Gay Men". In: DYER, Richard. **Heavenly Bodies: Film Stars and Society**. 2 ed. Londres e Nova York: Routledge, 2004.

DYER, Richard (1977). "Stereotyping". In: DURHAM, Meenakshi Gigi; KELLNER, Douglas M. (ed.). **Media and Cultural Studies: KeyWorks (Revised Edition)**. Malden: Blackwell, 2006.

DYER, Richard. **Pastiche**. Londres e Nova York: Routledge, 2007.

EBERT, Sancler. "Darwin, o imitador do belo sexo: dos palcos às telas". **Anais de Textos Completos do XXI Encontro da SOCINE**. São Paulo: SOCINE, 2018a.

EBERT, Sancler. "'Darwin noiva de Augusto Annibal': a travestilidade no filme de Luiz de Barros de 1923". **Actas del VI Congreso Internacional AsAECA**. 1a ed. Buenos Aires: AsAECA, 2018b.

EBERT, Sancler. "Darwin conquista a plateia do Rio: uma análise dos públicos do imitador do belo sexo pelos periódicos cariocas". In: TAVARES, Denise (org). **Anais do IV Colóquio de Cinema e Arte da América Latina e II Colóquio Cinema de Autoria Feminina: campos vadios, mitos minados**. Niterói/RJ: UFF, 2018c.

EITERER, Aleques; MORENO, Antônio (curadoria). **O Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro**. Catálogo da Mostra. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2014.

ELLMANN, Richard. **Oscar Wilde**. Nova York: Vintage Books, 1987.

ERHART, Julia. “Laura Mulvey Meets Catherine Tramell Meets the She-Man: Counter-History, Reclamation, and Incongruity in Lesbian, Gay, and Queer Film and Media Criticism”. In: MILLER, Toby; STAM, Robert (ed.). **A Companion to Film Theory**. Malden: Blackwell, 2004.

ERIBON, Didier (1999). **Insult and the Making of the Gay Self**. Durham e Londres: Duke University Press, 2004.

FARMER, Brett. **Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships**. London: Duke University Press, 2000.

FERENCZI, Sándor (1911). “The Nosology of Male Homosexuality (Homoerotism)”. In: FERENCZI, Sándor. **First Contributions to Psycho-Analysis**. Tradução para o inglês: Ernest Jones. Londres: Karnac, 1994.

FERNÁNDEZ, Alejandro Silva. “Del secreto fundante a la visibilidad: Gays/homosexuales y masculinidades no hegemónicas en el cine y la televisión argentina”. In: REYERO, Alejandra; KLAPPENBACH, Luciana Sudar; CRISTALDO, Cleopatra Barrios (ed.). **Mirada, memoria y territorio: desplazamientos epistémicos, estéticos y patrimoniales en Latinoamérica**. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, 2021.

FISCHER, Lucy. “The Image of Woman as Image: The Optical Politics of Dames”. **Film Quarterly**, University of California Press, v. 30, n. 1, pp. 2-11, Autumn, 1976.

FISCHER, Lucy. “*Sunset Boulevard*: Fading Stars”. In: TODD, Janet (ed.). **Women and Film**. Nova York: Holmes & Meier, 1988. p. 97-113.

FRECCERO, Carla. **Queer/Early/Modern**. Durham: Duke University Press, 2006.

FREEMAN, Elizabeth. **Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories**. Durham: Duke University Press, 2010.

FREITAS, Gabriela Pereira de; LEITE FILHO, Vicente de Paula Nascimento. “A resistência de corpos dissidentes no audiovisual brasileiro através do cu nas telas”. **Rebeca (19)**, ano 10, n. 1, jan.-jun. 2021.

FREIRE, Rafael de Luna. “Descascando o Abacaxi Carnavalesco da Chanchada: A Invenção de um Gênero Cinematográfico Nacional”. **Contracampo**, n. 23, Niterói, pp. 66-85, dez. 2011a.

FREIRE, Rafael de Luna. **Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)**. 504f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011b.

FREIRE, Rafael de Luna. “O Cinema no Rio de Janeiro (1914-1929)”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova História do Cinema Brasileiro (Vol. 1)**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

FREIRE, Rafael de Luna; SOUZA, Carlos Roberto de. “A Chegada do Cinema Sonoro ao Brasil”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova História do Cinema Brasileiro (Vol. 1)**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

FREUD, Sigmund (1905). “Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade”. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas (vol. 6)**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GERSTNER, David. “The Production and Display of the Closet: Making Minnelli’s ‘Tea and Sympathy’”. **Film Quarterly**, vol. 50, n. 3 (Spring, 1997), pp. 13-26.

GRAHAM, Paula. “Girl’s Camp? The Politics of Parody”. In: WILTON, Tamsin (ed.). **Immortal Invisible: Lesbians and the Moving Image**. New York: Routledge, 1995.

GREEN, James. **Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GRIFFIN, Mark. **A Hundred or More Hidden Things: The Life and Films of Vincente Minnelli**. Cambridge: Da Capo Press, 2010.

GRIFFIN, Sean. **Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company from the Inside Out**. New York: NYU Press, 2000.

HALBERSTAM, Jack. **The Queer Art of Failure**. Durham: Duke University Press, 2011.

HALPERIN, David M. **How to Be Gay**. Cambridge, Massachusetts; Londres, Inglaterra: The Belknap Press of Harvard University Press, 2012.

HARVEY, Stephen. **Directed by Vincente Minnelli**. New York: The Museum of Modern Art; Harper & Row, Publishers, 1989.

HERZOG, Amy. **Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.

HOCQUENGHEM, Guy (1972). **O Desejo Homossexual**. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2020.

HOESTEREY, Ingeborg. **Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature**. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

HOLLAND, Merlin. “Biography and the art of lying”. In: RABY, Peter (ed.). **The Cambridge Companion to Oscar Wilde**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HOLLAND, Merlin. “Wilde as Salome?”. **Times Literary Supplement**, 22 de julho de 1994, p. 14. Disponível em: <https://www.the-tls.co.uk/articles/then-and-now-1994-6/>

JAYO, Martin; MENESES, Emerson Silva. “Presença travesti e mediação sociocultural nos palcos brasileiros: uma periodização histórica”. **Extraprensa**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 158 – 174, jan./jun. 2018.

KAYE, Richard. “Gay Studies / Queer Theory and Oscar Wilde”. In: RODEN, Frederick. (ed.). **Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2004.

KATZ, Jonathan Ned. **A Invenção da Heterossexualidade**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

KLEINHANS, Chuck. “Taking Out the Trash: Camp and the Politics of Parody”. In: MEYER, Moe (ed.). In: **The Politics and Poetics of Camp**. Londres e Nova York: Routledge, 1994. p. 157-173.

LACERDA, Chico [LACERDA JUNIOR, Luiz Francisco Buarque de]. **Cinema Gay Brasileiro: Políticas de Representação e Além**. Tese (Doutorado em Comunicação) — Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2015.

LEMOS, Renato. Julio Caetano Horta Barbosa (verbete). Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/julio-caetano-horta-barbosa>

LION, Antonio Ricardo Calori de. “Ivaná: a grande dúvida no teatro de revista dos anos 1950”. **Albuquerque – revista de história**, vol. 7, n. 14. jul.-dez./2015, p. 102-120.

LIRA, Ramayana. “Cutopia: aterrorizando o cinema narrativo”. **Rebeca (12)**, ano 6, vol. 2, jul.-dez. 2017.

LOBO, Júlio César. “A Paraíba: Travestismos e Protofeminismo na Chanchada *É Fogo na Roupa* (1952)”. **Revista Contracampo**, v. 26, n. 1, p. 38-52, abril 2013.

LOPES, Denilson. “Terceiro Manifesto Camp”. In: LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOPES, Denilson. “Afetos Queer”. In: LOPES, Denilson. **Afetos, Relações e Encontros com Filmes Brasileiros Contemporâneos**. São Paulo: Hucitec Editora, 2016.

LOPES, Denilson. **Mário Peixoto Antes e Depois de Limite**. Peixe-Elétrico Ensaios. Rio de Janeiro: e-galáxia, 2021.

LOUVISH, Simon. **Stan and Ollie, The Roots of Comedy: The Double Life of Laurel and Hardy**. Londres: Faber and Faber, 2001.

LOUVISH, Simon. **Monkey Business: The Lives and Legends of the Marx Brothers**. Nova York: St. Martin's Press, 2013.

LUCIANO, Dana. “Nostalgia for an Age Yet to Come: Velvet Goldmine’s Queer Archive”. In: MCCALLUM, E. L.; TUHKANEN, Mikko (ed.). **Queer Times, Queer Becomings**. Nova York: Suny Press, 2011. p. 121-155.

MACRAE, Edward (1982). “Os Respeitáveis Militantes e as Bichas Loucas”. In: MACRAE, Edward. **A Construção da Igualdade: Política e Identidade Homossexual no Brasil da “Abertura”**. Salvador: EDUFBA, 2018.

MANN, William J. **Bastidores de Hollywood: A influência exercida por gays e lésbicas no cinema, 1910-1969**. São Paulo: Editora Landscape, 2002.

MARINHO, Flávio. **Oscarito: O Riso e o Siso**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MARTINS, Luis Henrique de Jesus. **Entre a repulsa e o fascínio: o corpo trans no cinema brasileiro**. 161 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense. Departamento de Estudos Culturais e Mídia, 2017.

MELO, Luís Alberto Rocha. “O Cinema Independente no Rio de Janeiro (1940-1950)”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova História do Cinema Brasileiro (Vol. 1)**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p. 393-431.

MEYER, Moe. “Reclaiming the Discourse of Camp”. In: MEYER, Moe (ed.). **The Politics and Poetics of Camp**. Londres, Nova York: Routledge, 1994a.

MEYER, Moe. “Under the Sign of Wilde: An Archaeology of Posing”. In: MEYER, Moe (ed.). **The Politics and Poetics of Camp**. Londres, Nova York: Routledge, 1994b.

MORENO, Antônio (1995). **A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro**. 2 ed. Rio de Janeiro: Funarte; Niterói, RJ: EdUFF, 2002.

MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. **Screen**, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975, pp. 6–18.

MULVEY, Laura. “Prazer Visual e Cinema Narrativo” (Tradução: João Luiz Vieira). In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

NAGIME, Mateus. **Em Busca das Origens de um Cinema Queer no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). São Carlos, 2016.

NAMUR, Virginia Maria de Souza Maisano. **Dercy Gonçalves — O corpo torto do teatro brasileiro**. 2009. 368f. Tese (Doutorado em Artes) — Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

NEALE, Steven. “Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema”. **Screen**, Volume 24, Issue 6, 1983, pp. 2–16.

NEWTON, Esther. “Role Models”. In: NEWTON, Esther. **Mother Camp: Female Impersonators in America**. Chicago: University of Chicago Press, 1979. p. 97-111.

NOLLEN, Scott Allen. **Abbott and Costello on the Home Front: A Critical Study of the Wartime Films**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2009.

NORIEGA, Chon. “‘Something's Missing Here!': Homosexuality and Film Reviews during the Production Code Era, 1934-1962”. **Cinema Journal**, v. 30, n. 1, pp. 20-41, Outono, 1990.

PADVA, Gilad. **Queer Nostalgia in Cinema and Pop Culture**. Londres e Nova York: Palgrave Macmillan, 2014.

PAUL, William. “Charles Chaplin and the Annals of Anality”. In: HORTON, Andrew (ed.). **Comedy/Cinema/Theory**. Los Angeles: University of California Press, 1991.

PARKER, Richard G. **Bodies, Pleasures, and Passions: Sexual Culture in Contemporary Brazil**. 2 ed. Nashville: Vanderbilt University Press, 2009.

PECHENY, Mario. “Sociability, Secrets, and Identities: Key Issues in Sexual Politics in Latin America”. In: CORRALES, Javier; PECHENY, Mario (ed.). **The Politics of Sexuality in Latin America: A Reader on Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Rights**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2010.

PHILLIPS, John. **Transgender on Screen**. Nova York: Palgrave MacMillan, 2006.

PORTER, Agnes R. “The Treatment of Time in Proust’s Pastiches”. **The French Review**, Special Issue: Studies on the French Novel, vol. 47, n. 6, (Spring, 1974), pp. 129-143.

POWELL, Kerry. “A verdict of death: Oscar Wilde, actresses and Victorian women”. In: RABY, Peter (ed.). **The Cambridge Companion to Oscar Wilde**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

PRECIADO, Paul B. “Da filosofia como modo superior de dar o cu: Deleuze e a ‘homossexualidade molecular’”. In: PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

PRECIADO, Paul B. “Terror anal: notas sobre os primeiros dias da revolução sexual”. In: HOCQUENGHEM, Guy. **O Desejo Homossexual**. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2020. p. 195-255.

PROUST, Marcel (1921/1922). **Em Busca do Tempo Perdido (vol. 4) — Sodoma e Gomorra**. Tradução: Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2008.

RICH, B. Ruby. “*Mädchen in Uniform*: From Repressive Tolerance to Erotic Liberation”. In: DOANE, Mary Ann; MELLENCAMP, Patricia; WILLIAMS, Linda (ed.). **Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism**. Los Angeles: American Film Institute, 1984. p. 100-30.

ROBERTSON, Pamela. **Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna**. Durham e Londres: Duke University Press, 1996.

RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio: Vida, Paixão e Obra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

RODRIGUES, Rita de Cássia Colaço. **De Daniele a Chrysóstomo – quando travestis, bonecas e homossexuais entram em cena**. 372f. Tese (Doutorado) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, 2012.

RODRIGUES, Rita de Cássia Colaço. “Artes de Acontecer: viados e travestis na Cidade do Rio de Janeiro, do Século XIX a 1980”. **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 23, n. 35, p. 90-116, set. 2016.

ROSS, Andrew. “Uses of Camp”. In: ROSS, Andrew. **No Respect: Intellectuals and Popular Culture**. Londres, Nova York: Routledge, 1989. p. 146-189.

SCHIAVI, Michael. **Celluloid Activist: The Life and Times of Vito Russo**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2011.

SCHICKEL, Richard. **The Men Who Made the Movies**. Nova York: Atheneum, 1975.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of the Closet**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1990.

SEDGWICK, Eve Kosofsky (2003). “Leitura Paranoica e Leitura Reparadora, ou, Você é Tão Paranoico que Provavelmente Pensa que Este Ensaio é Sobre Você.” **Remate de Males**, Campinas-SP, v. 40, n. 1, pp. 389-421, jan./jun. 2020.

SHOWALTER, Elaine. **Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle**. Nova York: Viking, 1990.

SIMPSON, Mark. “The Straight Men of Comedy”. In: WAGG, Stephen (ed.). **Because I Tell a Joke or Two: Comedy, Politics and Social Difference**. Nova York: Routledge, 1998.

SOLIVA, Thiago Barcelos. “Sobre afetos e resistências: Uma análise da trajetória da Turma OK (Rio de Janeiro, Brasil)”. **Sexualidad, Salud y Sociedad (Rio de Janeiro)**, Rio de Janeiro, n. 31, p. 57-80, abr. 2019.

SONTAG, Susan (1964). “Notes on ‘Camp’”. In: SONTAG, Susan. *Against Interpretation, and Other Essays*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux; Picador, 1996.

SONTAG, Susan. “Women, The Arts & The Politics of Culture: An Interview with Susan Sontag” (por Robert Boyers e Maxine Bernstein). **Salmagundi**, n. 31/32. Outono 1975-Inverno 1976, p. 29-48.

STERNHEIM, Alfredo. **Luiz Carlos Lacerda: Prazer & Cinema**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

STRAAYER, Chris (1992). “Redressing the ‘Natural’: The Temporary Transvestite Film”. In: GRANT, Barry Keith (ed.). **Film Genre Reader IV**. Austin: University of Texas Press, 2012.

THOMSON, Clive. “Bakhtin and Feminist Projects: Judith Butler’s Gender Trouble”. In: SHEPHERD, David G. (ed.). **Bakhtin: Carnival and Other Subjects**. Amsterdam e Atlanta: Rodopi, 1993.

TINKCOM, Matthew. **Working Like a Homosexual: Camp, Capital, Cinema**. Durham e Londres: Duke University Press, 2002.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: A Homossexualidade no Brasil, da Colônia à Atualidade**. 4 ed. revista, atualizada e ampliada. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

TYLER, Parker. “The Garbo Image”. In: CONWAY, Michael; MCGREGOR, Dion; RICCI, Mark (ed.). **The Films of Greta Garbo**. Nova York: Cadillac Press, 1963.

TYLER, Parker. **Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies**. Nova York: Holt, Rinehart and Winston, 1972.

VENEZIANO, Neyde. **As Grandes Vedetes do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

VIEIRA, João Luiz. “Este é meu, é seu, é nosso: Introdução à paródia no cinema brasileiro”. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 41-42, p. 22-29, 1983.

VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art, 1987. p. 129-187.

VIEIRA, João Luiz. “Cinema e performance”. In: XAVIER, Ismail (ed.). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 337-351.

VIEIRA, João Luiz. “Brazil, Filmmaking”. In: GERSTNER, David A. (ed.). **Routledge International Encyclopedia of Queer Culture**. Nova York: Routledge, 2011. p. 99-102.

VIEIRA, João Luiz. “Brazil”. In: CREEKMUR, Corey K.; MOKDAD, L. (org.). **The International Film Musical**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. p. 141-154.

VIEIRA, João Luiz. “A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1950)”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova História do Cinema Brasileiro (Vol. 1)**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p. 345-391.

WHITESELL, Lloyd. “The Uses of Extravagance in the Hollywood Musical”. In: MOORE, Christopher; PURVIS, Philip (ed.). **Music & Camp**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2018.

WILDE, Oscar (1889). **The Portrait of Mr. W. H.** Nova York: Mitchell Kennerley, 1921.

WILDE, Oscar (1891/1894). **Salomé** (Tradução: João do Rio, 1905). São Paulo: Martin Claret, 2004.

WHITE, Patricia. “Nazimova’s Veils: Salome at the Intersection of Film Histories.” In: BEAN, Jennifer M.; NEGRA, Diane (ed.). **A Feminist Reader in Early Cinema**. Durham, NC: Duke University Press, 2002. p. 60-87.

WILLIAMS, Linda. **Hard Core: Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”**. University of California Press, 1999.

WLIAN, Luiz Fernando. **Estranhos que cantam e dançam: Potências dissidentes no cinema musical**. Dissertação (Mestrado) —Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

“Watson Macedo: A arte de criar alegria”. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro, ano IV, n. 21, INC, jul.-ago. 1972, p. 10-13.