

MESTRADO EM FILOSOFIA
RAMO DE FILOSOFIA CONTEMPORÂNEA

**Estética e política da representação
cinematográfica:
o lugar das vivências *queer* na construção do socialismo**

Joana Lopes Rego

M

2024



Joana Lopes Rego

**Estética e política da representação
cinematográfica:
o lugar das vivências *queer* na construção do socialismo**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Filosofia, orientada pelo Doutor Vítor Manuel dos Anjos Guerreiro e pela Professora Doutora Sofia Gabriela Assis de Moraes Miguens Travis

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2024

Para o meu avô, Amândio Rêgo (1929-2024)

Sumário

Declaração de honra / <i>Declaration of Honour</i>	6
Agradecimentos	7
Resumo.....	8
Abstract	9
Introdução.....	11
Notas sobre a terminologia.....	17
1.Cinema e realidade	23
1.1. Panofsky: os filmes enquanto obras de arte	24
1.1.1. A montagem enquanto ferramenta de estilização da realidade	30
1.2. As objeções de Carroll ao <i>medium essentialism</i>	37
1.3. Cinema e cognição.....	41
1.4. As vivências <i>queer</i> no cinema.....	55
1.5. Duas tendências na representação cinematográfica de vivências <i>queer</i> : individualismo e comunitarismo	61
2. <i>Coming Out</i> (1989): A construção do socialismo e a homossexualidade na República Democrática Alemã	70
3. <i>Fresa y chocolate</i> (1993): o conflito como motor do futuro	81
Considerações Finais	90
Referências Bibliográficas	94
Filmografia.....	97
Outras referências.....	99

Declaração de honra / *Declaration of Honour*

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

I hereby declare that this dissertation is of my authorship and has not been used previously in another course, degree, curricular unit or subject, at this or any other institution. References to other authors (statements, ideas, thoughts) scrupulously respect the rules of attribution and are duly indicated in the text and bibliographical references, in accordance with the rules of referencing. I am aware that the practice of plagiarism and self-plagiarism is an academic offence.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de parte(s) da presente dissertação.

I further declare that I have not used generative artificial intelligence tools (chatbots based on large language models) to carry out part(s) of this dissertation.

Porto, 13 de setembro de 2024 / *Porto, September 13th 2024*

Joana Lopes Rego

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus orientadores, o Doutor Vítor Manuel dos Anjos Guerreiro e a Professora Doutora Sofia Gabriela Assis de Moraes Miguens Travis, pelo seu trabalho de acompanhamento atento de todo o processo de investigação e redação desta dissertação, que tornou a conclusão deste trabalho académico possível.

Estou grata à minha família e ao Miguel, por todo o carinho, apoio e paciência que demonstraram durante este ciclo de estudos. Queria agradecer, também, ao Samuel, à Daniela e à Joana, bem como a todos os amigos que me acompanharam nesta etapa do meu percurso académico.

Resumo

A presente dissertação tem por objeto representações cinematográficas de vivências *queer* em países socialistas, com vista a esclarecer os impactos cognitivos, éticos e políticos deste tipo de representação, atentando sobretudo no modo como funcionam esteticamente. Num primeiro momento, é discutida a problemática da relação entre o cinema e a realidade, a partir de leituras de Panofsky, Carroll e Eisenstein. A este enquadramento teórico segue-se uma discussão de tendências na representação cinematográfica de vivências *queer*, em que é proposto um modelo tripartido de classificação de filmes, com base no tipo de possibilidades de existência que oferecem às suas personagens *queer*: narrativas fílmicas individualistas, comunitaristas e coletivistas. Defende-se que, ao romperem com as trajetórias de isolamento e de insularidade comunitária que são identificadas nas narrativas individualistas e comunitaristas, os filmes coletivistas oferecem possibilidades de existência mais expansivas às suas personagens *queer* – e, conseqüentemente, às suas audiências. Esta hipótese é sustentada através da análise de *Coming Out* e *Fresa y chocolate*, filmes coletivistas cuja ação tem lugar (ficcionalmente) em sociedades socialistas.

Palavras-chave: filosofia do cinema, representações cinematográficas, vivências *queer*

Abstract

The present dissertation explores the cognitive, ethical and political implications of film, with a focus on filmic representations of queer lives in socialist countries. This investigation starts with a discussion of the relationship between film and reality, based on readings of Panofsky, Carroll and Eisenstein. This discussion is followed by an overview of trends in the realm of filmic representations of queer lives, where a tripartite model of film classification – that divides film narratives into individualist, communitarian and collectivist categories, according to the different possibilities of living that they offer their queer characters – is proposed. Being different from the depictions of queer lives as isolated or confined to insular communities that permeate individualist and communitarian film narratives, this dissertation argues that collectivist films offer their queer characters – and, subsequently, their audience members – more expansive possibilities of living. This hypothesis is explored through the analysis of *Coming Out* and *Fresa y chocolate*, both collectivist films that take place in socialist societies.

Key-words: philosophy of film, media representation, queer lives

Todos sofremos.

O mesmo ferro oculto

Nos rasga e nos estilhaça a carne exposta.

O mesmo sal nos queima os olhos vivos.

Em todos dorme

A humanidade que nos foi imposta.

Onde nos encontramos, divergimos.

É por sermos iguais que nos esquecemos

Que foi do mesmo sangue,

Que foi do mesmo ventre que surgimos.

José Carlos Ary dos Santos. "Da Condição Humana", In *A Liturgia do Sangue*

Introdução

A presente dissertação explora a forma como a construção de realidade cinematográfica opera no domínio das representações fílmicas de vivências *queer* em contextos políticos socialistas – isto é, filmes narrativos cujos mundos ficcionais incluem, a um tempo, o tema da construção do socialismo e personagens LGBT diegeticamente relevantes. No contexto desta dissertação, a noção de construção de realidade cinematográfica refere um tipo de impacto cognitivo que os filmes têm na sua audiência: a forma como, através da manipulação estética da própria realidade (Panofsky, 1947), a arte cinematográfica conduz o seu público a construir percepções sobre o mundo. Esta investigação apoia-se na análise dos filmes *Coming Out* (Heiner Carow, 1989) e *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea & Juan Carlos Tabío, 1993) – uma produção da companhia cinematográfica estatal da República Democrática Alemã (DEFA) e uma co-produção (com realizadores cubanos) entre Cuba, México e Espanha, respetivamente.

Por se tratar de um tipo de vivência historicamente marginalizado, os filmes centrados em experiências de pessoas *queer* tendem a explorar fenómenos de opressão e de resistência – dimensões que acompanham frequentemente estas experiências na realidade. Esta tendência é reforçada quando, perante narrativas fílmicas menos frequentes, nas quais se representa personagens *queer* sem que a sua orientação sexual ou identidade de género sejam características salientes (no sentido em que não assumem um papel relevante na forma como se encaram a si próprias ou como são encaradas pelas restantes personagens), a casualidade no tratamento da questão tende a ser destacada por audiências e críticos – seja positivamente, através da valorização da naturalidade com que a diversidade humana nesta esfera é representada, ou negativamente, sendo encarada como uma representação errónea face à centralidade que esta dimensão assume ainda em sociedade. Nesta dissertação, considerando filmes em que a *queerness* de algumas personagens é representada como relevante, identificaram-se duas grandes tendências no modo de representação dessas realidades: filmes que representam este tipo de experiências através de uma lente individualista ou que adotam uma visão mais comunitarista sobre as mesmas. Na primeira categoria

incluo filmes em que o sofrimento ou sentimento de alienação¹ de uma personagem *queer* é representado como produto dessa sua “diferença” individual, sendo as condições sociais que possam estar subjacentes ao mesmo secundarizadas ou ignoradas². Encontramos um exemplo deste tipo de abordagem no filme *A Rapariga Dinamarquesa* (Hooper, 2015), em que a identidade de género de Lili Elbe, uma mulher trans, é explorada através da ênfase do sofrimento que causa a si mesma e aos que a rodeiam. Nas narrativas fílmicas individualistas incluo, também, filmes que se focam na afirmação e autoaceitação de personagens como *queer*, quando este processo é representado como uma conquista essencialmente individual e autodeterminada³. As narrativas fílmicas que se enquadram na segunda tendência identificada são designadas como comunitaristas, no contexto desta dissertação, por representarem realidades que se aproximam da conceptualização, defendida por Charles Taylor (1989), da identidade como algo que os sujeitos estabelecem através da sua inserção em comunidades de pessoas com características e visões do mundo semelhantes. Por narrativas fílmicas mais comunitaristas entendo filmes que se focam nas potencialidades de, através da participação em comunidades de indivíduos delimitadas por categorias identitárias e vivências partilhadas, personagens *queer* encontrarem um refúgio face à hostilidade da sociedade exterior a esta comunidade. Nesta categoria incluo *Lobo e Cão* (Varejão, 2022), um filme sobre a comunidade *queer* da ilha de São Miguel, nos Açores.

Coming Out (Carow, 1989) e *Fresa y chocolate* (Gutiérrez Alea & Tabío, 1993) foram escolhidos como principais objetos de análise nesta dissertação precisamente por não se enquadrarem nestas categorias: ainda que representem, também, aspetos mais

¹Por alienação, aqui, deve entender-se uma angústia ou sentimento de não-pertença face a um determinado contexto social. Trata-se de uma aceção mais ampla, neste contexto, do que a marxista.

²É importante mencionar que este tipo de filmes não representa, necessariamente, o sofrimento das personagens *queer* como algo desejável. Seja porque representam indivíduos *queer* como sujeitos estranhos ou ridículos ou porque pretendem, através da ênfase de dimensões de sofrimento nas suas vivências, promover a empatia da audiência por estas personagens, o que é relevante para uma narrativa fílmica se enquadrar nesta categorização é o facto de se focar no indivíduo *queer* (*qua* indivíduo).

³Não é por representar as ações das suas personagens como autodeterminadas que uma narrativa fílmica se torna, necessariamente, individualista. No entanto, se uma narrativa fílmica for desenvolvida com um foco significativo no carácter autodeterminado da ação de personagens, ou exibir uma desvalorização de dimensões extrínsecas ao indivíduo que possam ajudar a explicar essa mesma ação, estamos perante um caso provável de um filme individualista.

individuais e comunitários de vivências *queer*, abordam a temática através de uma lente coletivista, representando as aspirações das personagens *queer* como inseparáveis das lutas de todo o seu povo, dedicando-se à exploração do lugar destas vivências nas sociedades socialistas em construção, representadas no ecrã. Com a discussão destes filmes, pretendo refletir sobre as possibilidades de existência para vivências *queer* que este tipo de abordagens coletivistas representa, por oposição a narrativas cinematográficas de cariz mais individualista ou comunitarista. Não sendo a ideologia socialista a única mundividência coletivista possível, foram escolhidas para análise representações de contextos de sociedades socialistas em construção pelo facto de se distanciarem, de forma particularmente vincada, de modelos individualistas e comunitaristas de se perspetivar a vida em sociedade. Adicionalmente, as narrativas de *Coming Out* (Carow, 1989) e *Fresa y chocolate* (Gutiérrez Alea & Tabío, 1993) desafiam a visão, frequentemente assumida, de que há algo de intrinsecamente incompatível entre lutas por direitos *queer* e as reivindicações de projetos socialistas. Esta apartação dos interesses de pessoas *queer* da atividade de organizações políticas comunistas é, inclusivamente, reforçada em filmes que representam personagens *queer* a ter intervenção política em movimentos sociais cujas reivindicações não se centram, especificamente, em temáticas *queer* (afastando-se, deste modo, de narrativas estritamente individualistas ou comunitaristas). É o caso de *Orgulho* (Warchus, 2014), uma ficcionalização de um movimento real de solidariedade entre pessoas *queer* e mineiros em greve, que ocorreu no Reino Unido durante a administração do governo liderado por Margaret Thatcher. Como será discutido na presente dissertação, a valorização da união de pessoas *queer* e de mineiros, num movimento de luta coletiva com uma natureza de classe, coexiste na narrativa de *Orgulho* (Warchus, 2014) com uma secundarização evidente da militância comunista de um dos fundadores do movimento representado e com uma representação algo individualizante da importância das conquistas desta aliança (patente no percurso de uma personagem ficcional central na narrativa).

Estas problemáticas da representação cinematográfica foram trabalhadas com o recurso a bibliografia das áreas da filosofia da arte e do cinema, em articulação com

referências da história do cinema e dos estudos de cinema que incidem sobre os problemas da caracterização do cinema enquanto *medium* artístico, a sua relação com a realidade, o impacto cognitivo da arte cinematográfica e as tendências que se têm verificado nas representações cinematográficas de vivências *queer* e de perspectivas políticas socialistas. Em articulação com estas referências, procedeu-se à discussão de outros filmes (além das duas obras centrais) considerados relevantes para compreender como o uso de técnicas cinematográficas para representar esteticamente a interseção entre a experiência *queer* e a mundividência socialista se pode traduzir em filmes que representam diversas possibilidades de existência. Adicionalmente, apresenta-se uma reflexão filosófica sobre as implicações éticas e sociais deste tipo de representações estéticas. No que respeita ao último ponto, trata-se especificamente de discutir problemas decorrentes da relação entre a representação estética, no cinema, de aspetos concretos da experiência humana e a construção de perceções sociais sobre os mesmos.

A análise do impacto das ferramentas estéticas de construção de realidade⁴ no produto final (i.e., o filme acabado) de filmes que incidem sobre estes temas – que constitui o objetivo principal desta investigação – foi orientada pelas seguintes duas questões de partida: que possibilidades de existência para indivíduos *queer*, em sociedades socialistas, são representadas em *Coming Out* (Carow, 1989) e *Fresa y chocolate* (Gutiérrez Alea & Tabío, 1993) e por meio de que ferramentas estéticas? Para delinear uma resposta às questões de partida, considero importante abordar os seguintes tópicos, definidos como os objetivos específicos da dissertação: 1) estudar a

⁴A expressão “ferramentas estéticas de construção de realidade” refere-se, no contexto desta dissertação, aos meios técnicos próprios do ofício cinematográfico – isto é, todas as escolhas formais que podem ser efetuadas nos vários domínios que compõem a construção de um filme, como a escrita do argumento, o trabalho dos atores, a gravação, a edição e outros aspetos da produção. Estas ferramentas estéticas correspondem, então, a todos os meios formais que estão à disposição de quem faz um filme (sendo esta tarefa, na generalidade dos casos, coletiva) para transformar imagens da realidade em movimento numa obra artística inteligível. É importante referir que, no contexto desta dissertação, é adotada a visão, assumida por Carroll (1998a), de que não é produtivo pensar-se sobre cinema através de uma dicotomia forma/conteúdo. Neste sentido, quando uso expressões como “meios formais”, pretendo apenas enfatizar determinados aspetos técnicos envolvidos na criação cinematográfica, não estando a afirmar que existe algo no cinema que é a “forma” e que existe independentemente de um “conteúdo”.

relação entre o cinema e a realidade, partindo de leituras de Panofsky (1947), Carroll (1985; 1998a; 1998b; 2003), Eisenstein (1977), Guerreiro (2023), Rushton (2011), Miguens (2022) e Russo (1995); 2) compreender o potencial do cinema para, através do impacto cognitivo das representações artísticas, promover a construção de percepções sobre a realidade, bem como as ferramentas estéticas subjacentes a este processo; 3) analisar, à luz da noção de construção de realidade cinematográfica, os filmes *Coming Out* (Carow, 1989) e *Fresa y chocolate* (Gutiérrez Alea & Tabío, 1993).

O tratamento do primeiro destes objetivos terá início, após uma secção de explicitação e justificação de determinadas opções terminológicas adotadas ao longo da dissertação, com um capítulo que incide sobre a tese, defendida por Panofsky (1947), de que aquilo que caracteriza o cinema enquanto *medium* artístico, e que o distingue das restantes artes, é o facto de ter como matéria-prima a própria realidade, transformando imagens de pessoas e espaços físicos reais em obras de arte dotadas de estilo. Tratando-se de uma noção retirada do texto de Panofsky (1947), o conceito de estilo é utilizado, no contexto desta dissertação, para descrever aquilo que, numa obra cinematográfica, resulta da transformação, através da ação humana, de imagens da realidade (tal como esta surge na lente de uma câmara de filmar) em objetos artísticos. O oceano, enquanto elemento da natureza, pode ser belo ou avassalador, mas não é algo dotado de estilo: se o oceano for gravado, editado e integrado em planos cinematográficos de, por exemplo, um filme sobre piratas, transforma-se num dos elementos estilizados da realidade física que compõem essa obra artística⁵. Atendendo na diferenciação que Panofsky (1947) identifica entre o cinema e outras formas de arte, em particular o teatro, pretende-se compreender essa relação estreita e singular que a arte cinematográfica parece estabelecer com a realidade. A perspetiva de Panofsky (1947) é confrontada, nesta dissertação, com a de Carroll (2003), um filósofo que considera que não é legítimo pensar-se o cinema a partir de apelos à existência de um *medium* cinematográfico – que se distingue dos restantes *media* artísticos em virtude

⁵A noção de estilo é clarificada por Carroll (1998a), que distingue várias aplicações que esta admite na esfera do cinema.

das suas propriedades essenciais, limites e possibilidades específicas – que deve ser utilizado como referencial para avaliar a qualidade artística das obras cinematográficas.

A pesquisa para a presente dissertação partiu da hipótese de trabalho de que o cinema é dotado de uma particular capacidade para, através da sua construção de realidades cinematográficas (Rushton, 2011), moldar percepções sociais sobre os equivalentes de carne e osso das vivências e realidades sociais representadas no cinema – isto é, os seres humanos do quotidiano que não são moldados estilisticamente na sua forma e conteúdo para encaixarem num ecrã⁶. Neste sentido, no âmbito do segundo objetivo específico, discute-se bibliografia relevante sobre o fenómeno da construção de realidade no cinema e as ferramentas estéticas que lhe estão subjacentes, abordando exemplos concretos de obras cinematográficas pertinentes para a compreensão desta temática – uma articulação entre fontes bibliográficas e cinematográficas prevalente ao longo da dissertação.

A este enquadramento teórico, assente na discussão filosófica sobre a estética da representação cinematográfica, seguem-se os capítulos que analisam, com base nas noções exploradas nos capítulos antecessores, os dois filmes centrais já mencionados.

⁶ Quando se fala, neste contexto, em “equivalentes” reais de personagens do cinema, não se está a subscrever uma conceção da arte como uma imitação da realidade ou a sugerir que existe (ou que deva existir) sempre alguma dimensão documental naquilo que os filmes representam. Uma narrativa fílmica hipotética em que a Assembleia da República Portuguesa é invadida por extraterrestres azuis que falam coreano pode ser tão inteligível para a sua audiência como um documentário sobre a Primeira República, desde que seja apresentada através de linguagem e símbolos que estejam ao dispor da sua audiência. Isto ocorre porque estes cenários ficcionais, incluindo aqueles que são aparentemente mais afastados da realidade, são criados por seres humanos, que pensam, de forma geral, através de símbolos semelhantes aos do público. Os seres humanos parecem ter uma forte tendência para antropomorfizar o mundo à sua volta, o que está patente, por exemplo, na prevalência de *memes* na *internet* que representam gatos com os olhos cheios de lágrimas, tipicamente partilhados para expressar tristeza, sendo que é do conhecimento geral que os gatos não expressam tristeza através do choro. Neste sentido, não é por um filme representar extraterrestres que o público deixará de interpretar a narrativa através dos seus próprios símbolos, estabelecendo ligações entre as representações de extraterrestres e aspetos da experiência humana. Se todos os extraterrestres do filme que apresentam características estereotipicamente femininas são representados como vilões horrendos, enquanto os que têm um comportamento e aparência vistos como masculinos são representados como heróis magnânimos, não faz sentido “absolver” o filme de estar a representar uma perspetiva sobre a robustez moral de seres humanos com esses mesmos traços só porque a sua narrativa é, manifestamente, ficcional. Quer o filme deva ser interpretado de forma literal ou como uma perspetiva crítica sobre estereótipos de género, existe uma relação entre as representações do cinema e as representações sobre a vida real que públicos e cineastas detêm, que não deve ser ignorada.

A escolha de *Coming Out* (Carow, 1989) e *Fresa y chocolate* (Gutiérrez Alea & Tabío, 1993) para as obras de estudo mais aprofundado na dissertação deveu-se ao seu enquadramento nos seguintes critérios: 1) apresentarem narrativas que decorrem em países socialistas – A República Democrática Alemã e a República de Cuba, respetivamente; 2) terem personagens *queer* relevantes; 3) representarem perspetivas sobre o lugar das vivências *queer* nos projetos de construção do socialismo em curso nas sociedades retratadas.

Notas sobre a terminologia

O trabalho de investigação sobre temáticas relacionadas com as esferas da sexualidade e do género, tal como ocorre com qualquer assunto relacionado com características humanas socialmente configuradas como relevantes⁷, incide sobre um domínio da vida em sociedade marcado por uma grande diversidade histórica de práticas linguísticas: algumas palavras assumem alterações de significado em diferentes países ou períodos históricos; outras ganham popularidade ou caem em desuso. Sucede frequentemente que pessoas diferentes se sintam mais ou menos confortáveis a usar determinadas palavras para descrever a sua experiência neste domínio. Neste sentido, é recorrente a discussão, nomeadamente em contextos académicos, sobre quais as palavras mais adequadas para se pensar sobre o tema da sexualidade. Esta discussão

⁷ Com esta expressão, pretendo evidenciar que a relevância social de determinadas características humanas não é algo determinado pela natureza ou algo inerente às próprias características, mas sim um fenómeno contingente face àquilo que cada contexto sociocultural determina como relevante. A orientação sexual e identidade de género são características relevantes na generalidade das sociedades atuais (ainda que esta relevância assuma configurações distintas em países e culturas diferentes), porque existe uma crença prevalente de que o posicionamento de um indivíduo nestas esferas oferece algum tipo de informação relevante sobre o mesmo, face às normas sociais e institucionais em vigor. Podemos conceber uma sociedade imaginária que, após ter sido afetada por uma doença grave em que muitos indivíduos se tornaram dependentes de transfusões de sangue para viver, passou a encarar o grupo sanguíneo de cada pessoa como uma característica muito relevante, sendo as pessoas de tipo O particularmente respeitadas devido ao seu estatuto de doadores universais. Sendo que, na sociedade portuguesa atual, as pessoas também têm diferentes grupos sanguíneos, sem que isso determine substancialmente o seu lugar na sociedade, é possível concluir que um determinado lugar numa hierarquia social não é algo inerente a cada grupo sanguíneo. O mesmo se aplica às características da esfera da orientação sexual e do género. Para um argumento com uma estrutura semelhante, que utiliza diferenças de altura entre indivíduos como exemplo, ver Philosophy Tube (2021, 4:28).

existe porque a linguagem – tendo, simultaneamente, a capacidade emancipatória de criar espaço para determinados modos de existência através da sua nomeação e a potencialidade de servir como meio para práticas de violência simbólica⁸ (Bourdieu, 2021) – não é inócua ou transparente, sendo importante ter-se atenção ao contexto em que é utilizada e às perspetivas sobre o mundo que poderá estar a comunicar, como ressalva a historiadora Susan Stryker (2008, p. 23), pronunciando-se a propósito de diferentes palavras usadas para falar sobre pessoas trans: “(...) who is using it to refer to whom, and for what reasons”.

Ao longo da presente dissertação, serão usados diferentes termos de uso corrente em discursos sobre sexualidade e género – como a sigla LGBT ou adjetivos como “gay”, “lésbica”, “bissexual”, “heterossexual”, “cis” ou “trans”. Neste âmbito, optou-se por escrever a palavra “gay” sem recorrer ao itálico pois, ainda que seja um termo inglês, trata-se de uma expressão de uso extremamente frequente no dia-a-dia de falantes de várias línguas – não existindo um equivalente em português, sendo que o mais próximo seria a palavra “homossexual”, que tem uma conotação mais formal e

⁸ A violência simbólica é um tipo de violência que resulta da consolidação de estruturas de poder simbólico (Bourdieu, 2021) num contexto social. Estamos perante uma estrutura de poder simbólico quando são estabelecidas, por via simbólica – isto é, não pela força bruta, mas por uma imposição ideológica velada, que vai sendo subscrita por muitos indivíduos num determinado contexto social, de uma forma mais ou menos consciente da parte destes –, dinâmicas em que determinados grupos sociais assumem o papel de dominantes, enquanto outros são dominados. Como vemos em Bourdieu (2021), as dinâmicas consolidadas de poder simbólico são particularmente insidiosas na sua potencialidade para oprimir, bem como difíceis de dismantelar, por não serem evidentes – é mais fácil interpretar algo como violento quando envolve violência física – e serem alimentadas por uma aceitação tácita por parte dos que nelas estão envolvidos, que se verifica tanto entre aqueles que ocupam os lugares de dominantes, como de dominados, nestas estruturas sociais de poder. São estas relações de poder que, ao hierarquizarem indivíduos com base no capital simbólico que lhes é reconhecido (que é consolidado com base nos vários tipos de capital que possuem, como o capital económico, capital social e capital escolar, conceitos que Bourdieu desenvolve noutros escritos), servem como a condição de possibilidade para a ocorrência de violência simbólica. Bourdieu (2021) destaca a função gnosiológica que as estruturas de poder simbólico desempenham: a forma de interpretar a realidade que difundem procura incutir na sociedade uma perceção sobre os “factos” do mundo que legitime e naturalize a condição de domínio das classes dominantes e de subordinação das dominadas. Nas estruturas de poder simbólico, a ideologia das classes dominantes é, simbolicamente, convertida em lei natural, através da capacidade destas classes para impor símbolos (linguísticos, pictóricos, entre outros) para representar a realidade e, consequentemente, apreendê-la. Os símbolos linguísticos que utilizamos para tornar a realidade inteligível para nós incluem os conceitos do âmbito do género e da sexualidade, pelo que este também é um campo em que podem ocorrer práticas de violência simbólica.

científica – pelo que se considerou que a grafia em itálico poderia ser uma distração para os leitores. No que diz respeito às palavras do campo do género, optou-se por utilizar apenas os prefixos “cis” e “trans” (retirados das expressões “cisgénero” e “transgénero”), referentes a experiências de género congruentes ou incongruentes com a categoria de género atribuída à nascença, respetivamente. As palavras que, no passado e no presente, têm vindo a ser utilizadas para falar sobre este último tipo de experiências são várias, sendo frequentemente discutido que termos (como “trans”, “transsexual”, “transgénero”, entre outros) serão os mais adequados para designar estas realidades, e por que razões. No contexto deste trabalho, face às diferentes conotações que estas palavras podem assumir, optou-se por utilizar o termo “trans” para falar sobre estas experiências de género não-cis(género), devido à sua capacidade de abranger uma grande diversidade de vivências.

No âmbito da terminologia utilizada neste trabalho, a expressão *queer* (escrita em itálico, por não ser amplamente empregue em Portugal fora de contextos académicos, por contraste com a palavra “gay”) será a mais propensa a levantar questões. Sendo um adjetivo utilizado, inicialmente, para designar algo “estranho”, a palavra “*queer*” transformou-se num insulto homofóbico, assente na conceptualização da homossexualidade ou bissexualidade como formas estranhas e desviantes de se viver a sexualidade, até ser reaproveitada como uma afirmação de resistência e de orgulho na diferença por parte de alguns indivíduos em grupos que foram discriminados pela mesma (Giffney, 2009). Na década de 1990, este uso contestatário do termo foi-se materializando na criação de disciplinas académicas dedicadas ao estudo de tópicos como a sexualidade e o género (em particular os campos denominados *queer studies* e *queer theory*), protagonizadas por autores como Judith Butler, David M. Halperin ou Eve Kosofsky Sedgwick (Giffney, 2009; Johnson, 2008). Não há consenso quanto a um critério unificador que caracterize a produção de conhecimento no âmbito destas disciplinas, e o próprio uso académico e corrente do termo *queer* é controverso, sendo acusado, devido à sua natureza indefinida e expansiva, de ocultar diferenças fundamentais entre as experiências específicas de pessoas com determinadas identidades e criticado por indivíduos LGBT que consideram que o termo nunca perderá

a sua conotação violenta e insultuosa (Coles, 2016; Giffney, 2009; Johnson, 2008). Reconhecendo a sua história complexa, no contexto deste trabalho, optou-se por utilizar o termo *queer* devido ao seu carácter expansivo e unificante face a uma multiplicidade de experiências, que é frisado por Giffney (2009, pp.2-3):

Queer is more often embraced to point to fluidity in identity, recognising identity as a historically-contingent and socially-constructed fiction that prescribes and proscribes against certain feelings and actions. It signifies the messiness of identity, the fact that desire and thus desiring subjects cannot be placed into discrete identity categories, which remain static for the duration of people's lives. (...) It functions to designate a political persuasion, which aggressively challenges hegemonies, exclusions, norms and assumptions.

Neste sentido, no contexto desta dissertação – considerando-se que é mais útil utilizar esta expressão do que incorrer num exercício constante de encontrar os conceitos identitários discretos mais adequados a cada situação – utiliza-se o termo *queer* para designar qualquer experiência ao nível da orientação sexual e/ou do género que seja, de alguma forma, contrária a um modelo social heteronormativo e cisnormativo (isto é, que encara as várias formas de experienciar a sexualidade e género de forma hierárquica, privilegiando vivências heterossexuais e cis) que se entende como sendo hegemónico⁹.

⁹Por hegemónico, neste contexto, deve entender-se algo que é ideologicamente dominante num determinado contexto social. Como desenvolvido por Gramsci (1999; 2017), nos *Cadernos do cárcere*, o conceito de hegemonia designa, tipicamente, o estatuto de domínio que um grupo social detém numa determinada sociedade, que é alcançado e mantido através do consenso. Existe consenso numa sociedade face ao domínio de um grupo social quando a mundividência – os valores éticos, a ideologia política e a perceção sobre os factos do mundo – que defende os interesses deste é amplamente aceite como verdadeira. Ainda que a hegemonia possa ser alcançada e mantida através de meios diversos – incluindo pela força e repressão de grupos ideologicamente contrários –, Gramsci (1999; 2017) destaca a importância da cultura e, principalmente, das instituições educativas, na criação de consenso, devido ao papel central que desempenham na constituição de mundividências. Para além da utilização já referida, o conceito de hegemonia admite uma diversidade de aplicações, podendo, nomeadamente, descrever uma situação de domínio político e económico de um país (ou bloco de países aliados) face a outros, designar uma corrente ideológica ou um partido político dominante num determinado país ou referir-se ao estatuto que é detido pela classe social dominante (no sentido marxista de classe) numa sociedade estratificada em classes. Tratando-se de um autor marxista, Gramsci (1999; 2017) dedica-se à identificação dos mecanismos de criação de consenso que estabelecem a hegemonia da burguesia (através dos representantes dos interesses desta classe nas instituições do poder político) nas sociedades capitalistas, com o intuito de demonstrar que, quem estiver interessado em desafiar esta hegemonia e avançar para uma situação revolucionária de construção de uma hegemonia do proletariado, também estará a travar uma luta por um consenso social face à sua interpretação dos factos do mundo. O consenso

Ao longo desta dissertação, é mais frequente utilizar-se a expressão “vivências *queer*” (ou expressões análogas), por oposição a “identidades *queer*”, porque se considera que comunica mais adequadamente aquilo que se pretende abordar: estamos a falar sobre representações cinematográficas de formas concretas de viver a sexualidade e o género que não se enquadram num modelo hegemónico cisheteronormativo¹⁰, e não sobre a prática de alguém reconhecer (ou não) a sua experiência em determinados conceitos desta esfera (i.e. identificar-se como gay, bissexual, trans, cis, heterossexual, etc...). Considera-se, por outro lado, que o uso do termo “identidade” pode, por vezes, convidar a uma indagação sobre se os termos que algum indivíduo usa para descrever a sua experiência a este nível estão ontologicamente de acordo com algum tipo de critérios arbitrários de “*queerness*” – i.e. se a pessoa é, ou não, o que diz ser. Este uso mais nefasto do termo identidade, ocorre, por exemplo, em discursos sobre pessoas trans, muitas vezes com o intuito de apresentar a categoria de género em que se reveem como algo que deve ser escrutinado pela população em geral. Falar em vivências trans evita a armadilha de se centrar a discussão no reconhecimento (ou não-reconhecimento) externo destas identidades. Independentemente de qualquer opinião que possa ser formulada sobre a definição de conceitos de género (como “homem”, “mulher” ou “pessoa não-binária”), existem efetivamente pessoas cuja experiência ao nível do género é diferente da categoria que lhes foi atribuída à nascença¹¹. No contexto desta dissertação, não se pretende discutir a definição de

– o cimento que sustenta a condição hegemónica de um determinado grupo social –, sendo construído através da difusão e aceitação da perspectiva do grupo politicamente dominante sobre os factos do mundo (uma perspectiva que legitima esta situação de domínio) como se se tratasse de uma lei natural, é um processo análogo à dimensão gnosiológica do poder simbólico, que encontramos em Bourdieu (2021). Sendo, na atualidade, a vida quotidiana e o funcionamento das instituições sociais (nomeadamente, as instituições de saúde e de ensino) ainda marcados pela perspectiva de que, até prova em contrário, todas as pessoas são heterossexuais e cis, e pela visão de que há algo de intrinsecamente mais “natural” neste tipo de vivências, considero que é adequado afirmar que concepções heteronormativas e cisheteronormativas sobre as vivências na esfera da sexualidade e do género se mantêm hegemónicas.

¹⁰ Isto é, um modelo que é, simultaneamente, cisheteronormativo e heteronormativo.

¹¹ O mesmo se aplica a outros tipos de vivências *queer*: o facto de o João considerar a existência de mulheres lésbicas um mito não faz com que as interações amorosas e sexuais que a Ana tem com mulheres sejam fictícias. Estas experiências também não deixam de existir caso a Ana não se identifique com categorias como lésbica ou bissexual. Esta dissertação está mais interessada em refletir sobre experiências que podem ser lidas como *queer* do que em propor uma ontologia do que é ser-se *queer*. A autoidentificação de alguém com determinadas categorias de sexualidade ou género, ou a perceção de

conceitos da esfera do género e da sexualidade, mas sim perceber como determinados tipos de experiências *queer* – incluindo experiências trans – são representadas no ecrã. Uma reflexão produtiva sobre estas representações é, do meu ponto de vista, incompatível com perspetivas que enquadrem as experiências de pessoas trans ao nível do género como algo que consiste numa falsidade. A ideia de que, no caso das pessoas trans, por detrás do género que afirmam ser, existe algum tipo de verdade concreta, referente às características físicas do seu corpo, que pode ou deve ser indagada¹², é apresentada pelo autor Harry Nicholas (2023, p.23) como uma motivação para este preferir o uso de termos relacionados com “existência”, em vez de “identidade”, quando descreve a linguagem que utiliza para falar da sua experiência enquanto homem trans e gay:

terceiros sobre a sua identidade nestes campos, molda as suas experiências nestas esferas. Imaginemos o Jacinto, um homem trans que sempre se sentiu atraído por homens, ainda que, perante diferentes perceções sobre o seu próprio género, tenha pensado esta atração como sendo, em momentos distintos, parte de uma identidade heterossexual ou homossexual. Há algo de distinto nas vivências amorosas e sexuais do Jacinto antes e depois da sua transição: este era percecionado, pelo próprio e pelas pessoas que o rodeiam, como uma mulher heterossexual e passou a ser percecionado como um homem gay. Isto não é indiferente para as experiências do Jacinto. Mas também há semelhanças entre estas suas experiências nestes dois momentos da sua vida: todas envolveram momentos de intimidade e de afeto (imaginemos que a vida amorosa e sexual do Jacinto sempre foi muito tranquila e gratificante para o mesmo), todas foram tidas com homens e todas contaram com a participação de uma mesma pessoa – o próprio Jacinto. Uma abordagem que não reduz totalmente as experiências humanas à conceptualização que os sujeitos que as têm formulam sobre estas – desde que não desvalorize a importância desta mesma perceção – está mais capacitada para identificar elementos potencialmente interessantes nestas experiências, sem que esta reflexão fique refém de uma incursão pantanosa pela psicologia dos seus intervenientes.

¹² A postura que assumo nesta dissertação – o foco na multiplicidade de experiências que seres humanos podem ter ao nível do género, por oposição a uma tentativa de pensar esta esfera da vida através de um escrutínio de características sexuais humanas – é oposta às visões que orientam textos como o de Stock (2021), por exemplo. No contexto desta dissertação, é reconhecida a importância de dimensões corporais na experiência que os seres humanos têm ao nível do género e a existência de dinâmicas de opressão social baseadas em características sexuais e reprodutivas (como a violência obstétrica, por exemplo). No entanto, por oposição ao que acontece em Stock (2021), as características sexuais humanas não são encaradas, nesta dissertação, como sendo de natureza “mais material” ou “real” do que outras vertentes – de natureza mais psicológica e social – que estão em jogo na forma como pensamos o género em sociedade. A postura que assumo na presente dissertação – uma visão materialista do género (i.e., que encara o corpo como central nas vivências de género, não relegando as mesmas para um plano puramente discursivo) que rejeita um determinismo biológico face ao género (i.e., a ideia de que o corpo é capaz de, desligado de um contexto social, comportar significados de género, em que determinadas características sexuais correspondem, necessariamente e imutavelmente, a categorias de género discretas) – é semelhante à visão assumida pelos sociólogos Aboim e Vasconcelos (2022), no artigo intitulado “O lugar do corpo. Masculinidades Trans e a materialidade corporal do género”.

Saying “I exist as” rather than the commonly used phrase “I identify as” is important to me. “I identify as” suggests that there is something to debate or there is something to uncover – that there is an untruth. As though it is something we believe about ourselves but others don’t have to see, acknowledge or respect. We are currently faced with a political and societal landscape that tells us that trans people are not real, that we do not exist. For me, it is important to say “I am gay and trans”. “I do exist”. (Nicholas, 2023, p.14)

Compreendemos o caráter anacrônico que a utilização de termos como *queer* para discutir obras cinematográficas produzidas em diferentes contextos e períodos temporais pode assumir. No entanto, tratando-se de um problema que qualquer termo nesta esfera enfrenta, considerou-se que esta terminologia abrangente era a mais útil, por permitir a discussão de filmes e textos diferentes em conjunto, com o intuito de perceber como exploram um certo tipo (vasto) de experiência *queer*. Com este esclarecimento, pretendemos clarificar o que queremos dizer quando utilizamos determinados termos ao longo deste trabalho, estando cientes de que qualquer opção terminológica levanta questões filosóficas e sociais complexas, cuja discussão se afastaria do domínio desta dissertação.

1. Cinema e realidade

O presente capítulo incidirá sobre a relação entre o cinema e a realidade, através de um percurso que terá início com a discussão de questões mais gerais sobre a natureza da arte cinematográfica e das suas potencialidades representativas e se irá afunilando, culminando na discussão de tendências específicas encontradas na representação de vivências *queer* no cinema. Em primeiro lugar, será estudada a hipótese, proposta por Panofsky (1947), de que os filmes consistem na estilização da realidade. Como exemplo de como diferentes opções estilísticas na criação de filmes podem resultar em construções de realidade estilizada díspares, serão consideradas reflexões de Eisenstein (1977) sobre o ofício do cineasta e as potencialidades das suas ferramentas de trabalho. A visão – apresentada, ainda que de forma diferenciada, tanto por Panofsky (1947) como por Eisenstein (1977) – de que os filmes são, frequentemente, objetos artísticos cativantes, com uma forte tendência para influenciar as crenças e valores da sua

audiência, será aprofundada através do estudo de Carroll (1985). Estas reflexões, que encaram o cinema como uma força que molda as percepções dos seus públicos sobre o mundo em que vivem, serão inscritas na discussão filosófica sobre o valor cognitivo da arte, a partir de uma leitura de Guerreiro (2023). Esta primeira metade do capítulo será, então, dedicada a questões como: que papel desempenha a relação do cinema com a realidade na caracterização da arte cinematográfica? Através de que ferramentas estéticas é trabalhada esta relação? Que repercussões tem na mundividência das audiências de cinema?

Na segunda metade do capítulo, partindo das contribuições de Russo (1995), serão abordadas tendências encontradas nas representações cinematográficas de vivências *queer*. Considerando a prevalência significativa, diagnosticada por Russo (1995), de filmes em que a existência de personagens *queer* é marcada por um sofrimento intrínseco, i.e. inerente de algum modo à sua *queerness*, apresentarei uma proposta de associação entre este fenómeno e uma tendência para representar cinematograficamente vivências *queer* através de uma perspetiva individualista. Neste sentido, na segunda metade do capítulo, serão consideradas questões como: Que possibilidades de existência para personagens *queer* tem o cinema representado? Neste campo, existem diferenças significativas entre filmes que representam vivências *queer* a partir de uma abordagem individualista ou comunitarista e aqueles que adotam uma visão mais coletivista?

1.1. Panofsky: os filmes enquanto obras de arte

É na primeira metade do século XX, período em que a ávida discussão filosófica sobre o estatuto do cinema como arte é complexificada pela introdução de questões decorrentes da popularização dos filmes sonoros (Wartenberg, 2015), que o historiador da arte Erwin Panofsky (1947) apresenta o seu influente artigo “Style and Medium in the Motion Pictures”. Publicado pela primeira vez na década de 1930, nele Panofsky procura identificar as dimensões que diferenciam a arte cinematográfica das demais. Destacando a captação de movimento como característica central para a definição da

arte fílmica, que se distingue da encenação de diálogo escrito num espaço estático, que caracterizaria o teatro, Panofsky (1947) rejeita a ideia de que o advento do cinema sonoro tenha representado uma rutura profunda em relação à era do cinema mudo, capaz de pôr em causa os princípios que aponta como definidores deste meio artístico, desde a sua constituição enquanto tal.

Destacando o facto de os seus contemporâneos terem testemunhado o surgimento desta forma de gravação, em películas, de imagem em movimento, Panofsky (1947) afirma que, no seu período inicial de existência, os registos fílmicos consistiam em representações de todo o tipo de objetos em movimento, não sendo o conteúdo das películas o elemento relevante para a fruição dos seus espectadores – que não se tratava de uma audiência constituída por apreciadores de arte, mas sim por pessoas comuns. Como destaca o autor, o desenvolvimento subsequente do cinema enquanto forma de arte é uma consequência de uma evolução tecnológica, por oposição a um processo de evolução artística: o desenvolvimento da arte cinematográfica – assente no uso de uma nova ferramenta para fins narrativos – surge a partir da exploração das possibilidades de um novo formato de captação de imagem em movimento, não tendo sido despoletado por uma procura de satisfação de objetivos estéticos através da criação de um novo meio artístico (Panofsky, 1947).

Sustentando-se em reflexões sobre a história do cinema, Panofsky (1947, p.18) identifica as dimensões da “dinamização do espaço” e da “espacialização do tempo” como as características específicas do cinema, que diferenciam a arte cinematográfica das restantes e, em particular, do teatro. O autor caracteriza a dimensão espacial do teatro como “estática”, na medida em que as peças de teatro têm lugar num cenário que, no início de cada ato, é montado de forma fixa, apresentando-se, adicionalmente, a uma distância estática da perspectiva dos espectadores que assistem à encenação, com o ponto de vista dos seus lugares marcados como referencial. Devido a este carácter estático, o público desta forma de arte apresenta uma menor predisposição para prestar atenção ao cenário com o intuito de ler no mesmo pistas para a compreensão da narrativa encenada.

No entanto, Panofsky (1947) considera que a rigidez espacial do teatro evidencia aquele que é o meio narrativo privilegiado desta forma de arte: o diálogo. O autor considera que, independentemente da forma como os atores se movam no espaço fixo do teatro, o público procurará nas suas palavras, e nas emoções que comunicam, os dados que tornam a narrativa encenada inteligível. Panofsky (1947) identifica este domínio, das emoções que são expressas e comunicadas no discurso das personagens, como a dimensão do tempo, que, perante uma dimensão espacial mais estática, pode ser trabalhada livremente no teatro¹³.

O espaço nos filmes, pelo contrário, é descrito pelo autor como intrinsecamente dinâmico. Tratando-se o cinema de uma forma de arte que se desenvolveu a partir de um fascínio coletivo com a possibilidade de registar e reproduzir movimento, Panofsky (1947) descreve o espaço cinematográfico – delimitado, modificado e reestabelecido livremente, através da lente da câmara de filmar, cujo movimento é dinamicamente acompanhado pelo olhar de um espectador que não é passivo como os públicos de teatro, como caracterizados pelo autor – como um espaço que se move na sua totalidade, por oposição ao movimento mais circunscrito às personagens humanas que se verifica no teatro, sendo a narrativa cinematográfica construída a partir desse movimento.

Estas hipotéticas especificidades do cinema e do teatro, no que toca às dimensões do tempo e do espaço, refletem-se nas diferenças entre os produtos do trabalho de argumentistas e dramaturgos, como explica Panofsky (1936, p. 28): “From the law of time-charged space and space-bound time, there follows the fact that the screenplay, in contrast to the theater play, has no aesthetic existence independent of its

¹³ Parece-me que a argumentação do autor poderá desvalorizar um pouco o papel do movimento e da utilização do espaço na construção de uma narrativa no teatro: uma fala será percebida de formas diferentes dependendo de como o ator que a profere se movimenta no espaço do cenário. Uma declaração de amor de uma personagem a outra, por exemplo, será interpretada de formas distintas se for proferida por um ator de pé, a fazer o pino, ou deitado numa cama de hospital. Por outro lado, não será controverso afirmar que é possível encenar narrativas teatrais sem o recurso a linguagem verbal da parte dos atores. No entanto, se aceitarmos a visão de Panofsky de que o teatro é caracterizado por uma rigidez espacial, parece-me plausível supor que, perante um cenário estático e detalhadamente curado, a atenção da audiência será atraída para as ações das figuras humanas, na medida em que constituiriam a dimensão dinâmica do teatro.

performance, and that its characters have no aesthetic existence outside the actors". Como está patente nas suas palavras ao longo do artigo, o autor considera que, no teatro, a "existência estética" da obra encontra-se objetivada no texto da peça de teatro: diferentes atores, em diferentes espaços, podem interpretar as personagens e encenar a narrativa – que é a propriedade essencial, sem existência espacial, que define as peças de teatro. Como afirma Panofsky, as personagens do teatro existem independentemente de serem ou não interpretadas, em atuações com maior ou menor qualidade: é por a "existência estética" das personagens residir no texto da peça, e não nos atores que a possam interpretar, que é possível avaliar a qualidade da representação do elenco de uma peça de teatro, confrontando o seu trabalho com as personagens construídas no texto escrito pelo dramaturgo. No caso do cinema, como o espaço e o tempo se encontram inevitavelmente interligados, por ser uma forma de arte que consiste em imagens que se movem no tempo ("motion pictures"), a "existência estética" da obra de arte encontra-se no próprio filme e a das personagens nos atores que as encarnam, sendo que, como nos diz Panofsky (1947, p.28): "The character in a film lives and dies with the actor".

De acordo com Panofsky, as narrativas dos filmes, devido à natureza do cinema enquanto forma de arte, são construídas através de uma interligação permanente entre os domínios sonoro e visual – isto é, aquilo que se escuta e vê nas imagens em movimento que constituem os filmes é sempre construído em articulação, não devendo uma destas dimensões servir apenas como "suporte" da outra. Este princípio, que rege a produção cinematográfica bem-sucedida, é denominado por Panofsky (1947, p.21) de "princípio de co-expressibilidade". Para ilustrar o seu ponto de vista, o autor refere o facto de, tendencialmente, os textos de peças de teatro serem muito mais interessantes enquanto obras literárias do que argumentos de filmes que, por não serem vistos como objetos propícios a uma fruição literária, não são, tipicamente, comercializados enquanto livros (Panofsky, 1947). O teatro é, assim, a encenação de uma narrativa literária, enquanto o cinema consiste numa moldagem da realidade material – que é, necessariamente, espaciotemporal – até que esta se configure num objeto artístico, com uma narrativa inteligível: "The medium of the movies is physical reality as such (...)"

(Panofsky, 1947, p.31). Parafraseando o autor (Panofsky, 1947), a arte cinematográfica é produzida através de uma captação de fragmentos da realidade material – que é, por si só, desprovida de estilo – e da “manipulação” dos mesmos até à obtenção de uma obra de arte com estilo. A dimensão do estilo será um dos fatores que explica a diferença entre ver *12 Homens em Fúria* (Lumet, 1957) e assistir às gravações da câmara de vigilância de uma sala de reuniões de um tribunal.

De acordo com Panofsky (1947, p.31): “The processes of all the earlier representational arts conform, in a higher or lesser degree, to an idealistic conception of the world (...) they start with an idea to be projected into shapeless matter and not with the objects that constitute the physical world”. Como afirma o autor nesta passagem, o cinema (com a exceção do cinema animado, que não possui a mesma relação com a realidade, que Panofsky [1947] ressalva), por oposição às artes que lhe precederam, não surge através de uma ideia na mente de um artista que é projetada no mundo, sendo criado, pelo contrário, através de uma apropriação de elementos da própria realidade física.

As especificidades que, na perspetiva de Panofsky (1947), diferenciam o cinema do teatro podem ser constatadas mesmo em casos de filmes que incorporam elementos mais “teatrais”, como é o caso da curta-metragem *As Desventuras do Drácula Von Barreto nas Terras da Reforma Agrária* (CC – PCP, 1977), realizada pela Célula de Cinema do Partido Comunista Português¹⁴. Recorrendo, por vezes, ao uso de cenários assumidamente artificiais – típicos de peças de teatro – para situar cenas num campo agrícola alentejano ou num contexto urbano e industrial, o filme representa uma visita ficcional às “terras da Reforma Agrária” por parte de António Barreto, ministro da Agricultura e Pescas no Governo da época, que é caracterizado satiricamente no filme como um vampiro ao serviço do Capital, uma opção narrativa que traduz uma visão crítica dos autores da curta-metragem em relação às políticas de contenção adotadas pelo ministro face ao processo de Reforma Agrária que estava em curso em Portugal.

¹⁴ No contexto desta dissertação, para fins de referência, optou-se por utilizar a abreviatura CC – PCP para designar a Célula de Cinema do Partido Comunista Português.

Diversos elementos que caracterizam Drácula Von Barreto (interpretado por Henrique Espírito Santo) – como o pequeno cifrão que surge entre os seus caninos vampíricos ou as siglas sugestivas, como a do Fundo Monetário Internacional (FMI), que adornam a sua capa – vão sendo revelados através do movimento de aproximação da lente da câmara de filmar, uma opção estilística que exemplifica as potencialidades narrativas do *close-up*, uma técnica que, como defende Panofsky (1947), permite aos cineastas enfatizar pormenores espaciais que não teriam o mesmo tipo de legibilidade no contexto de uma peça de teatro: “Not only bodies move in space, but space itself does, approaching, receding, turning, dissolving and recrystallizing (...) This opens up a world of possibilities of which the stage can never dream” (Panofsky, 1947, p.19). Drácula Von Barreto assume plenamente o seu papel de vilão quando ataca uma camponesa, enquanto, num cenário urbano paralelo, um capitalista estereotipado (interpretado por Artur Semedo) procura seduzir um operário para trabalhar para si, maravilhado com uma tarte que o trabalhador confeccionou. O operário responde com o arremesso da tarte na cara do capitalista e, em conjunto com os seus companheiros de classe, corre para o campo onde a camponesa luta contra a agressão do vampiro. O proletariado rural e urbano junta-se na luta contra quem os explora e, quando o martelo de um operário se cruza com a foice de uma camponesa, Drácula Von Barreto morre, incapaz de resistir à força da união da classe trabalhadora.

Para representar a sua perspetiva – de que a união dos trabalhadores constitui uma força necessária e apta a libertá-los de quem os explora – os criadores do filme serviram-se de personagens propositadamente estereotipadas, que protagonizam situações representadas com um evidente cunho humorístico. No entanto, ao longo da narrativa, estas representações satíricas vão sendo alternadas com imagens de massas trabalhadoras a manifestarem-se, realçando os autênticos protagonistas da luta de classes que é travada no mundo material, cuja importância e dimensão, deixam transparecer os criadores da curta-metragem, extravasa aquilo que é passível de ser representado nos cenários estereotipados. Os planos dos manifestantes integram as

únicas instâncias de diálogo diegético¹⁵ da curta-metragem, sob a forma de palavras de ordem: o resto do filme decorre num registo quase mudo, com o som diegético (mas claramente adicionado em pós-produção) a resumir-se a exclamações e gritos, intercalados com música e outros sons não-diegéticos. Este contraste no uso do som destaca a dicotomia entre a artificialidade dos planos satíricos e a verossimilhança dos planos de manifestações populares. Tendo sido gravado durante a 2ª edição da Festa do Avante!, este filme beneficiou de uma participação de massas populares que seria de difícil acesso à esfera do teatro, que foi incorporada na obra, em alternância com as ferramentas narrativas mais convencionais, através de um processo de montagem (Eisenstein, 1977).

1.1.1. A montagem enquanto ferramenta de estilização da realidade

Como foi abordado, Panofsky (1947) defende que as obras cinematográficas consistem na estilização da realidade, concretizada através das ferramentas próprias do *medium*. Uma destas ferramentas é a montagem. A montagem (cinematográfica, sendo que é uma técnica utilizada noutros meios artísticos), de acordo com o cineasta e autor Serguei Eisenstein (1977), consiste na justaposição de planos cinematográficos representacionais individuais – que, de forma isolada, não possuem um propósito

¹⁵ O som diegético é todo o som que provém do mundo do próprio filme, isto é, da realidade em que as suas personagens habitam (Film & Media Studies, 2021b). Na categoria de som diegético são incluídos diálogos, música ou outros sons, desde que pertençam ao mundo fílmico, independentemente de terem sido capturados no momento de gravação ou adicionados posteriormente na edição. A música que emana de um disco de vinil que uma personagem põe a tocar, que pode ter sido adicionada em pós-produção para garantir uma melhor qualidade de áudio (ou porque a equipa de produção ainda não sabia se conseguiria assegurar o acesso aos direitos de reprodução daquela faixa musical específica), ou os diálogos, gravados noutra língua e adicionados posteriormente, que integram a versão dobrada de um filme, são sons tão diegéticos como o som do mar capturado ao vivo na gravação de uma cena que ocorre na praia. O som não-diegético é aquele que, sendo exterior ao mundo ficcional em que as personagens habitam, integra a obra cinematográfica. No caso de *As Desventuras do Drácula Von Barreto nas Terras da Reforma Agrária* (CC – PCP, 1977), os gritos da camponesa que é atacada por Von Barreto são diegéticos, enquanto a música que ouvimos, em que é cantado “A terra a quem a trabalha”, o lema da Reforma Agrária, ou as palavras do narrador que nos dá informações sobre o contexto de produção da curta-metragem, são instâncias de som não-diegético.

narrativo legível – para a representação de uma composição visual complexa dotada de significado narrativo. Este processo é comparado por Eisenstein (1977) à escrita hieroglífica, em que símbolos pictóricos discretos – que representam coisas singulares, mas que não “contam uma história” – adquirem diversos significados complexos através da sua combinação com outros logogramas. Embora o seu poder representacional completo não se concretize fora do produto final da montagem, Eisenstein (1977) não encara os planos cinematográficos individuais que integram a montagem como fragmentos pictóricos estáticos, mas sim como “células”, que se dividem e originam novas formas de vida: a cada alteração que é feita a um plano sucede uma alteração no filme como um todo (como um organismo vivo que sofre mutações devido à sua atividade celular)¹⁶. Debruçando-se sobre exemplos da poesia japonesa, em que elementos pictóricos representativos adquirem diferentes significados poéticos em função da sua posição na sintaxe dos versos, Eisenstein (1977) descreve a montagem como uma técnica em que objetos materiais passam a ser algo de natureza psicológica: “The simple combination of two or three details of a material kind yields a perfectly finished representation of an other kind-psychological” (Eisenstein, 1977, p.32).

No caso do cinema, o carácter material dos planos fílmicos decorre do facto de as câmaras de filmar serem instrumentos concebidos para a captura de imagens da realidade concreta¹⁷: embora não existam vampiros (num sentido literal) no mundo material, para Drácula Von Barreto ganhar vida no ecrã foi necessário que uma câmara

¹⁶ O recurso à analogia biológica coaduna-se com a relação entre a arte e a ciência que o autor preconizava, podendo o seu interesse pela teorização sobre as dimensões formais do cinema ser compreendido à luz da sua crença de que a arte cinematográfica, perante um aperfeiçoamento das suas ferramentas estéticas próprias, poderia futuramente tornar-se uma “síntese” entre os domínios da arte e da ciência: “We may yet have a synthesis of art and science. This would be the proper name for our new epoch in the field of art. This would be the final justification for Lenin's words, that «the cinema is the most important of all the arts. »” Eisenstein (1977, p.63). Esta citação, retirada do seu ensaio “A Dialectic Approach to Film Form”, revela uma visão algo cientificista de Eisenstein face à arte cinematográfica.

¹⁷ Esta afirmação, facilmente aceite quando aplicada ao cinema analógico, complexifica-se face à realidade atual do cinema digital e popularização do recurso a imagens sintetizadas por computador em obras cinematográficas. No entanto, sendo que a gravação da realidade concreta permanece a matéria-prima principal no cinema atual, considero que a afirmação se mantém válida enquanto reflexão geral sobre a arte cinematográfica. A discussão entre as diferenças entre o cinema analógico e as potencialidades trazidas pelo cinema produzido em formato digital é pertinente, mas não será desenvolvida nesta dissertação, por se afastar do âmbito da mesma.

gravasse uma pessoa real vestida de vampiro. De acordo com Jordan Schonig (Film & Media Studies, 2021a), o carácter concreto dos fragmentos fílmicos que compõem sequências de montagem (i.e., o facto de se tratarem de gravações de uma realidade física inalterada por ferramentas de manipulação cinematográfica) é um aspeto fundamental para a compreensão da Teoria Soviética da Montagem:

(...) Kuleshov is not doing something like slow motion or fast motion or reverse motion, things that actually change the nature of the footage, he's respecting the footage but creating new meanings by changing the relationship between bits of footage, that is, the organization of the material (...) (Film & Media Studies, 2021a, 10:29)

Nas suas palavras acima transcritas, Schonig refere-se ao cineasta soviético Lev Kuleshov, que partilha com o seu compatriota Eisenstein esta abordagem ao cinema, em que as potencialidades de representação são procuradas no próprio conteúdo das gravações, e não através da manipulação técnica do mesmo. Jordan Schonig (Film & Media Studies, 2021a) explica esta fidelidade dos cineastas ao conteúdo gravado através do seu contexto de trabalho, em que, devido à escassez da película para gravação, cineastas soviéticos como Eisenstein e Kuleshov desenvolviam o seu ofício numa situação de economia de meios, o que proporcionou com que se dedicassem a um estudo das dimensões formais deste *medium*, atentando, em particular, no impacto que o posicionamento de cada plano fílmico numa obra cinematográfica poderia ter nas percepções do público de cinema. Estes cineastas procuraram perceber como um mesmo plano cinematográfico poderia, com base na sua relação com os restantes planos do filme, representar diferentes conceitos e suscitar diferentes reações da audiência. Imaginemos, por exemplo, um documentário de vida selvagem em que uma leoa é representada a matar uma gazela. Se a representação da caça for imediatamente sucedida por um plano da leoa a alimentar as suas crias, por oposição a imagens da manada de gazelas que sofreu a baixa, o documentário poderá ter mais sucesso a promover a empatia do público pela felina: o episódio concreto da morte, e o fragmento fílmico que o imortalizou, permanecem inalterados.

No artigo “Methods of Montage”, Eisenstein (1977, pp. 72-83) tipifica cinco métodos de montagem – elencados do mais simples até ao mais complexo, sendo que

cada tipo de montagem trabalha os elementos dos que o precedem na lista – a que os cineastas podem recorrer: 1. *Metric Montage*, 2. *Rhythmic Montage*, 3. *Tonal Montage*, 4. *Overtonal Montage*, 5. *Intellectual Montage*. Tratando-se de um autor que subscrevia o materialismo dialético – i.e. a visão de que a realidade material é constituída por elementos contraditórios e a História é movida pelo conflito de classes – Eisenstein (1977) via o conflito como uma característica central do cinema, que permeia toda a sintaxe das obras cinematográficas bem-conseguidas. Para Eisenstein (1977), falar-se em sintaxe cinematográfica é o mesmo que se falar em montagem: por consistir na criação de “atrito” audiovisual no ecrã através da justaposição de planos díspares, é o recurso à montagem que confere ao cinema o seu carácter de conflito. Diferentes métodos de montagem permitem a criação de diferentes tipos de conflito na obra cinematográfica. De acordo com Eisenstein (1977, pp.72-83), é possível criar-se conflito fílmico através da justaposição de diferentes planos em função da sua duração temporal (*Metric Montage*, um processo análogo ao uso de diferentes métricas na música); com a articulação da métrica com a exploração do movimento daquilo que é representado nos planos (*Rhythmic Montage*); através da moldagem das dimensões métrica e rítmica com o intuito de destacar a tonalidade emotiva principal da obra (*Tonal Montage*); com a exploração de toda a complexidade emotiva que a obra integra, através da justaposição de representações que enfatizam a tonalidade emotiva principal do filme com representações das restantes tonalidades emotivas que este abarca (*Overtonal Montage*); e através da justaposição de segmentos fílmicos com conteúdos representacionais diferentes, com o intuito de revelar conceitos mais gerais que exemplificam (*Intellectual Montage*). É este último método de montagem que encontramos em *As Desventuras do Drácula Von Barreto nas Terras da Reforma Agrária* (CC – PCP, 1977) quando, através da justaposição de planos da encenação satírica e estereotipada com planos de manifestações populares em defesa da Reforma Agrária, a curta-metragem transpõe a luta de classes dramatizada para uma das expressões concretas que admite – a participação em grandes movimentos de massas.

Outros exemplos concretos de montagem cinematográfica são encontrados no filme mudo *Outubro* (Eisenstein, 1928), que consiste numa interpretação artística dos

eventos da Revolução de Outubro de 1917, ocorrida cerca de uma década antes. Como nota David Bordwell (2005), uma das funções centrais que a montagem desempenha neste filme é a delimitação clara de quem são os “heróis” e os “vilões” desta revolução: enquanto planos fílmicos que representam a classe popular e os seus representantes (os bolcheviques) são justapostos com imagens que enfatizam a sua força, os seus inimigos, os representantes do antigo regime czarista e do Governo Provisório, surgem no ecrã em alternância com planos que os representam como figuras ridículas, vaidosas e sedentas de poder.

Um dos usos de montagem de *Outubro* (Eisenstein, 1928) ocorre após a representação da distribuição de espingardas, por parte das secções das forças armadas russas que se alinham com os bolcheviques, pelas massas trabalhadoras de Petrogrado – imagens intercaladas com texto que declara “O arsenal estava nas mãos do povo” (Eisenstein, 1928, 00:35:58) e “Os trabalhadores de Petrogrado tomaram nas suas mãos a defesa da cidade” (Eisenstein, 1928, 00:36:06). Quando esta adesão popular massificada à Revolução Russa se traduz na prisão de Kornílov – um General do Exército Imperial Russo que defendia o Governo Provisório, encabeçado por Kerensky, contra o processo revolucionário liderado pelos bolcheviques – surge no ecrã uma faixa de pano onde se lê “Proletário, aprende a usar a tua espingarda!” (Eisenstein, 1928, 00:42:27). Esta faixa é sucedida por uma sequência em que uma espingarda é montada, peça a peça, até ser completada e preparada para disparar. De forma metafórica, esta montagem representa a ideia de que, com a adesão unificada das massas trabalhadoras armadas à Revolução, se consegue alcançar a força necessária para a completar: fica implícito que esta “arma” revolucionária não poderia ter sido construída através de ações isoladas perpetuadas por pequenos grupos revoltosos. Eisenstein atribui um papel determinante aos bolcheviques nesta mobilização popular, alternando o uso irónico de rótulos pejorativos que lhes eram atribuídos – “Os ‘vira-casacas’. Os ‘traidores’. Os Bolcheviques.” (Eisenstein, 1928, 00:35:17) – com imagens da distribuição de armas pelo povo. Mas, como é notório com a montagem da espingarda, não é Lênine – uma personalidade que é apresentada em *Outubro* (Eisenstein, 1928) como determinante para o sucesso da insurreição armada – que é representado como

a força que conquista a vitória na Revolução: esse lugar é ocupado no ecrã pelas massas trabalhadoras de Petrogrado.

No caso de *As Desventuras do Drácula Von Barreto nas Terras da Reforma Agrária* (CC – PCP, 1977), que retrata um processo revolucionário a decorrer na época em Portugal, por oposição à celebração soviética de uma revolução já concretizada que caracteriza *Outubro* (Eisenstein, 1928), a montagem que alterna a dramatização teatral da luta de classes com imagens de manifestações populares em defesa da revolução portuguesa, à semelhança da sequência da espingarda construída por Eisenstein (1928), também representa a união do povo como a única força capaz de assegurar a vitória da Revolução. No caso concreto da curta-metragem portuguesa, esta montagem transpõe os valores representados na sátira teatral para as lutas travadas na realidade, convidando os espectadores a ocupar o seu lugar na defesa da Reforma Agrária contra os ataques contrarrevolucionários de que estava a ser alvo na época. É a capacidade própria do cinema para manipular o espaço que lhe permite representar desta forma as massas populares como protagonistas da narrativa: esta representação seria possível no teatro, mas sob uma forma muito diferente, nomeadamente assumindo um carácter fortemente metaforizado, que a permitisse encaixar no espaço finito de um palco de teatro.

Como foi abordado anteriormente, a montagem – o elemento que é, para Eisenstein, mais relevante na caixa de ferramentas de um cineasta – é uma técnica que tem como matéria-prima gravações de fragmentos da realidade concreta (inalterada por meios técnicos). O recurso à montagem é uma exploração das potencialidades representativas da realidade inalterada, assente no desbloqueio de novos significados para cada fragmento fílmico através do seu contraste com outros. A visão de Eisenstein (1977), de que a sintaxe de todas as obras cinematográficas reside na forma como os fragmentos de realidade que a compõem são posicionados, é compatível com a perspectiva de Panofsky (1947), de que os filmes consistem em “realidade estilizada”. A montagem é uma das formas possíveis de estilizar a realidade – e, para Eisenstein, a mais importante. Tratando-se de um cineasta marxista, que pensa a realidade através de uma matriz materialista e dialética, o conflito é, para Eisenstein (1977), a força que

caracteriza e move tanto a realidade material como as narrativas fílmicas. De acordo com o cineasta, boas obras cinematográficas devem tornar evidente as relações de conflito que, muitas vezes de forma impercetível, constituem a realidade (Eisenstein, 1977). Os filmes têm esta capacidade porque a sua sintaxe (a montagem), ao consistir em fragmentos fílmicos em relações de conflito, consegue articular os elementos conflituosos da própria realidade. A conceção utilitária que Eisenstein (1977) assume sobre o cinema não se cinge, no entanto, ao seu papel de representar a realidade de uma forma que a torna mais inteligível. Ao longo da sua obra – tanto cinematográfica como escrita – Eisenstein assume inequivocamente a perspetiva de que o cinema deve funcionar como um instrumento que mobiliza a sua audiência para participar ativamente na construção do socialismo, procurando fomentar a consciência de classe da mesma: “Tirelessly, and no doubt with the greatest sincerity, Eisenstein reaffirms the submission of all artistic activity to a final goal- the building of socialism. The conception of cinema he defends is unambiguously *utilitarian* (...)”¹⁸ (Aumont & Hildreth, 1983, p.67).

Por último, no contexto desta dissertação, é relevante o facto de os heróis das narrativas fílmicas de Eisenstein serem coletivos: como foi referido anteriormente, os heróis representados em *Outubro* (Eisenstein, 1923) são os trabalhadores de Petrogrado e os seus representantes políticos, os bolcheviques (e não personalidades específicas, como Lénine). O cineasta distingue esta sua forma de fazer cinema de abordagens mais individualistas à arte cinematográfica, que encara como “burguesas” (Eisenstein, 1977, p.16). É importante mencionar, no entanto, que Eisenstein (1977) não está a advogar a construção de narrativas fílmicas que tratam as massas populares como uma entidade homogénea e despersonalizada – o que o autor está interessado em explorar é a força que os indivíduos ganham quando agem coletivamente. Também, no contexto desta dissertação, quando falo em abordagens coletivistas em cinema, não pretendo desvalorizar a relevância da experiência individual, mas sim apresentar uma reflexão

¹⁸ O itálico foi transcrito conforme é utilizado na fonte.

sobre as potencialidades que esta alcança quando deixa de ser vista a partir de uma matriz individualista.

1.2. As objeções de Carroll ao *medium essentialism*

O primeiro capítulo desta dissertação teve início com uma exposição das teses de Panofsky (1947), referentes aos elementos que o autor encara como características que definem o cinema enquanto *medium* artístico e que, consequentemente, o demarcariam das restantes formas de arte. Como já foi referido, Panofsky (1947) defende que os filmes têm como *medium* a própria realidade física – crua e desprovida de estilo, quando é captada pela lente da câmara de filmar –, transformando-a até que esta resulte numa obra de arte estilizada. Como exemplo de uma das ferramentas estéticas de que o cinema se poderia servir para estilizar a realidade (não se tratando, evidentemente, da única) foi discutida, na última secção, a montagem. Como foi abordado, a montagem era pensada por Eisenstein (1977) como sendo capaz de, através da justaposição de planos cinematográficos distintos, organizados em relações de conflito, tornar inteligível para a audiência os elementos de conflito que, do ponto de vista do autor, permeariam a própria realidade. Tratando-se de uma técnica de edição em que aquilo que é manipulado não é o próprio conteúdo das imagens de realidade em movimento que constituem os planos cinematográficos, mas sim o posicionamento das mesmas face aos restantes planos fílmicos da obra (Film & Media Studies, 2021a), optou-se por utilizar a montagem como exemplo de uma ferramenta de estilização cinematográfica da realidade por esta evidenciar o impacto que esta mesma estilização consegue ter: se o mero posicionamento de um plano cinematográfico num filme é suficiente para que o significado do seu conteúdo seja alterado¹⁹, a ideia de que o cinema poderá ser uma forma de arte particularmente capacitada para influenciar a

¹⁹ Esta capacidade da montagem é exemplificada pela experiência do cineasta Lev Kuleshov, denominada de “efeito Kuleshov”, em que um mesmo plano cinematográfico com um ator a exibir uma expressão facial é interpretado pela audiência como representando emoções diferentes, mediante a sua inscrição em sequências de montagem com planos cinematográficos com diferentes conteúdos (Film & Media Studies, 2021a, 12:38).

mundividência das audiências parece ganhar alguma força. E, como foi abordado na secção anterior, Eisenstein (1977) estava particularmente interessado em explorar essa potencialidade que encontrava no cinema: através do tipo de manipulação estilística que define a montagem, a audiência seria conduzida a encontrar significados num plano cinematográfico que não lhe seriam acessíveis se o fragmento fílmico fosse visto de forma isolada. Seja através da montagem ou de outras ferramentas técnicas que estão acessíveis para quem se dedica à arte cinematográfica, o cinema parece ser capaz de, ao focar determinados elementos da realidade (por oposição ao “excesso” de informação sensorial sobre o mundo que caracteriza a experiência da vida quotidiana) e os apresentar de forma estilizada, permitir à sua audiência adquirir novas perspectivas sobre a própria realidade.

A visão de Panofsky (1947) sobre o cinema, à qual a discussão de Eisenstein (1977) foi associada, fundamenta-se numa visão essencialista sobre o *medium* cinematográfico. Encontramos um argumento contrário a este no capítulo “Forget the Medium!”, da autoria do filósofo Noël Carroll (2003). Ao contrário de Panofsky (1947), que via no *medium* do cinema (que identificava com a própria realidade física) a explicação para todo o interesse que os filmes pudessem despoletar, bem como a base a partir da qual se deveriam pensar as suas potencialidades artísticas, Carroll (2003) propõe que o *medium* é uma dimensão relativamente desinteressante na arte cinematográfica (e nas artes em geral). O filósofo explica a popularização histórica de visões essencialistas face ao *medium* cinematográfico como radicando numa tentativa de legitimar o estatuto do cinema (que se tratava de uma forma de arte extremamente recente, no momento em que Panofsky escrevia) enquanto arte, através do estabelecimento das propriedades e leis que definiriam a arte cinematográfica e a distinguiriam das demais: “The case for film as art was made by arguing that film is a distinctive medium, one with its own range of properties and effects such that it warrants a place of its own in the system of the arts. Film, in other words, was not merely theater in a can” (Carroll, 2003, p.1). Tendo em consideração que, na atualidade, os filmes já são, há décadas, uma parte largamente aceite dos objetos que consideramos artísticos, esta necessidade de legitimação parece obsoleta. No entanto, continuam a

existir argumentos essencialistas face ao *medium* no pensamento contemporâneo sobre cinema: o *medium* é invocado para justificar a existência de disciplinas académicas dedicadas ao estudo de filmes e é à luz do cumprimento ou incumprimento das suas supostas leis que a qualidade dos filmes é, frequentemente, avaliada (Carroll, 2003). As objeções de Carroll (2003) a esta forma de pensar sobre cinema começam, desde logo, com a refutação da tese de que a cada forma de arte corresponde, necessariamente, um *medium* específico:

Literature, for instance, does not appear to have a medium at all. This may sound strange to you. You may be tempted to regard words as the distinctive medium of literature. And yet, are words the right sort of thing to constitute a medium? Aren't media, in the most clear-cut sense, physical, and are words physical in any aesthetically interesting way? (Carroll, 2003, p.3)

Estas reflexões de Carroll sobre a ausência de um *medium* na literatura destacam um aspeto central na argumentação do autor: mesmo que fossemos capazes de isolar, para cada forma de arte, um *medium* específico (o que Carroll [2003] não considera plausível, tendo em conta que é possível pintar ou esculpir com diversos materiais diferentes, por exemplo), tal não garantiria que o *medium* nos oferecesse algo de esteticamente relevante para enriquecer o nosso pensamento sobre a arte. Podemos imaginar uma escultura hipotética que, tal como uma casa, é construída com tijolos: parece haver algo de diferente na experiência estética da escultura e de uma casa (arquitetonicamente bem conseguida) feita de tijolo, e o facto de partilharem uma matéria-prima não muda isso. Por outro lado, mesmo que aceitemos que as palavras são o *medium* da literatura, por exemplo, permanece a dificuldade de isolarmos aquilo que torna um romance uma obra artística, por oposição ao regulamento interno de uma instituição, sendo que ambos teriam como matéria-prima as palavras.

Para além do seu ceticismo face à possibilidade de se isolar um *medium* específico para cada forma de arte, que funcionaria como uma propriedade essencial que a definiria e demarcaria das restantes artes, Carroll (2003) receia que um enfoque no *medium* seja uma força limitadora na nossa capacidade de imaginar as potencialidades de cada tipo de arte. De acordo com o autor (Carroll, 2003), as artes não obedecem às leis e limites pré-determinados de um *medium* hipotético, tendo as

práticas artísticas, pelo contrário, a capacidade de se reinventarem a si próprias e aos seus materiais de trabalho:

An artform is not analogous to a natural kind. Artforms are made by human beings in order to serve human purposes. Artforms are not unalterable; they are frequently adapted, altered, and reinvented, often to serve preordained purposes. And this, moreover, is precisely the opposite course of events from that predicted by the medium-uniqueness theorists. (Carroll, 2003, p.7)

Estas mutações de instrumentos de trabalho, como Carroll (2003) salienta, também se verificaram no cinema, nomeadamente com a popularização do cinema digital e das imagens feitas por computador. O cinema não acabou quando o uso de película analógica deixou de ser o único instrumento de gravação acessível – as possibilidades da arte cinematográfica foram alargadas, permitindo a existência de filmes como *Tangerine* (Baker, 2015), que foi filmado com câmaras de telemóvel. Tendo em consideração estas alterações históricas nos *media* que estão à disposição de quem faz cinema, bem como a probabilidade de novas ferramentas técnicas serem futuramente inventadas e incorporadas nesta forma de arte, Carroll (2003) considera que o pensamento sobre cinema deve descartar reflexões essencialistas sobre o *medium*, configurando o seu objeto de estudo na ideia mais abrangente de “imagens em movimento”, que, para além dos tradicionais filmes de película, inclui objetos como filmes digitais ou séries de televisão: “Forget the medium; watch the movement—the movement of history and the movement of the image.” (Carroll, 2003, p.9)

Em adição às objeções apresentadas por Carroll (2003) ao *medium essentialism*, a tese de Panofsky (1957) sobre a natureza da arte cinematográfica também é enfraquecida quando consideramos o carácter ambíguo que a noção de realidade assume no texto do autor: na medida em que os objetos artísticos são artefactos, criados por seres humanos através de coisas que existem no mundo, todas as formas de arte têm, de certa forma, a própria realidade como matéria-prima. Ainda que não sejam constituídos por imagens da realidade em movimento, é possível argumentar-se que formas de arte como a literatura ou o próprio cinema animado possam também ser construídas a partir da manipulação estilística de aspetos da realidade concreta,

nomeadamente nos seus domínios mais simbólicos: não me parece que um filme animado como *O Túmulo dos Pirilampos* (Takahata, 1988) seja menos bem-sucedido na representação de aspetos de um cenário de guerra do que filmes que, não sendo de animação, exploram temáticas semelhantes. No entanto, não precisamos de aceitar os apelos de Panofsky (1947) à existência de um *medium* exclusivamente cinematográfico, determinado pela detenção de determinadas características essenciais, para aceitarmos que os objetos artísticos compostos por imagens em movimento tendem a ter uma relação própria com a realidade, que não ocorre da mesma forma em obras de arte de outras tipologias. Uma peça de teatro que integra projeção de vídeo nos seus cenários continua a ser uma peça de teatro, e um filme com elementos mais teatrais, como *As Desventuras do Drácula Von Barreto nas Terras da Reforma Agrária* (CC – PCP, 1977), continua a ser um filme. Quando, no contexto desta dissertação, afirmamos que o cinema tem uma relação estreita com a realidade, e na capacidade do cinema para moldar a mundividência das suas audiências, não defendemos que estas características se verificam em todas as obras cinematográficas ou que são propriedades exclusivas desta forma de arte. O que é defendido nesta dissertação é que estas características se verificam, frequentemente, no cinema – e de uma forma particular, nomeadamente pelo facto de os filmes terem, tipicamente, um alcance de massas que não é tão comum em objetos artísticos de outras formas de arte, como o teatro ou a literatura. E é a forma como estas características se manifestam no caso específico do cinema que está a ser discutida nesta dissertação.

1.3. Cinema e cognição

Para além de se alinharem na consideração de que a matéria-prima transformada pela arte cinematográfica é a própria realidade física, Panofsky converge com Eisenstein ao considerar que os filmes, enquanto objetos culturais massificados, são dotados de uma capacidade inigualável para influenciar as crenças e comportamentos das suas audiências: “Whether we like it or not, it is the movies that

mold, more than any other single force, the opinions, the taste, the language, the dress, the behavior, and even the physical appearance of a public comprising more than 60 per cent of the population of the earth” (Panofsky, 1947, pp.16-17). Este impacto dos filmes na mundividência e práticas das audiências é frequentemente pensado em associação à sua capacidade para cativar emocionalmente o público. Quando o cineasta Derek Jarman partilha o evento em que adquiriu o seu fascínio por filmes – o momento da sua infância em que assistiu, maravilhado e com ataques de choro, a uma exibição d’*O Feiticeiro de Oz* – destaca, precisamente, a capacidade do cinema para desencadear fortes reações emocionais como um fator determinante na longevidade deste seu interesse: “I took part in the rest of *The Wizard of Oz*, rather than merely watched it, and am grateful to this day that it had a happy ending. Since that day I have always loved the film, a love tinged with a little apprehension of the power of movies to move” (Jarman, 2022, p.25)²⁰.

No artigo “The Power of Movies”, Carroll (1985) procura explicar este interesse quase universal que um tipo específico de obras cinematográficas – “the movies”, i.e., filmes comerciais como os de Hollywood, que são construídos com o intuito de apelar ao maior número possível de pessoas, que o autor encara como um segmento da categoria mais abrangente de “films” – despoleta nas massas. A argumentação de Carroll (1985) é alicerçada numa rejeição de posições realistas sobre o interesse dos filmes: o autor distingue-se de Panofsky (1947) na medida em que não considera que os filmes sejam feitos a partir de realidade estilizada ou que sejam interpretados pelo seu público como porções de realidade. De acordo com Carroll (1985), não é plausível atribuir ao público a crença de que aquilo que vê no ecrã se trata de um fragmento de

²⁰ É interessante que Jarman descreva o seu envolvimento emocional no filme como uma participação ativa sua no mesmo, na medida em que se trata de um testemunho que vai ao encontro da intuição de Panofsky de que os públicos de cinema, ao acompanharem com os seus olhos o movimento da lente, são sujeitos ativos na experiência estética de visionamento dos filmes: “(...) the spectator occupies a fixed seat, but only physically, not as the subject of an aesthetic experience. Aesthetically, he is in permanent motion as his eye identifies itself with the lens of the camera (...)” (Panofsky, 1947, p.19). Encontramos, nas reflexões de Derek Jarman sobre cinema, outros aspetos remissivos das visões de Panofsky, nomeadamente pelo destaque que o cineasta inglês dá à matéria enquanto elemento constitutivo do *medium* cinematográfico: “Film is the wedding of light and matter - an alchemical conjunction” (Jarman, 2022, p.133)

realidade, visto que, se tal fosse o caso, a audiência não assistiria com tranquilidade a representações fílmicas de cenários assustadores ou moralmente dúbios. Carroll (1985) também considera que o envolvimento emocional que os filmes despoletam em quem os vê é notório, precisamente, por ser mais intenso do que a reação emotiva que os indivíduos tendem a exibir face a estímulos da sua vida quotidiana. É frequente que um filme sobre o sofrimento individual de uma personagem que é vítima de uma guerra seja mais avassalador para o seu público do que a visualização de imagens reais de conflitos armados: é plausível que o filme de ficção *O Rapaz do Pijama às Riscas* (Herman, 2008) tenha levado às lágrimas pessoas que nunca haviam chorado ao ver fotografias de prisioneiros de Auschwitz em livros de História. Para além do papel distinto que a noção de realidade ocupa no pensamento dos dois autores sobre o cinema, Carroll (1985) também declara não estar interessado em delinear propriedades essenciais que distingam a arte cinematográfica de *media* como o teatro, uma tarefa a que Panofsky (1947) se propõe. Procurando delinear traços gerais (não-essenciais) que os filmes tendem a possuir e que podem ajudar a perceber o seu impacto, Carroll (1985) propõe que o interesse massificado que este tipo de filmes provoca é explicável, pelo menos, por três fatores: a fácil compreensão dos elementos visuais que compõem a sua sintaxe, a clareza com que representam experiências humanas complexas e o estímulo cognitivo que a sua estrutura típica de “pergunta-resposta” oferece.

Carroll explica o primeiro fator – o carácter acessível da sintaxe fílmica para um público não-especializado – como algo que se deve à fácil inteligibilidade do tipo de representação que este *medium* privilegia: a representação pictórica (Carroll, 1985). Na perspetiva do autor, ao contrário do que ocorre com sistemas simbólicos mais complexos – como as línguas naturais – que exigem processos de aprendizagem longos para serem dominados, o aparelho cognitivo humano é capaz de compreender, de uma forma intuitiva e direta, representações pictóricas de objetos reais que conhece (Carroll, 1985). Uma criança de quatro anos que já tenha contactado com gatos será capaz de reconhecer um gato numa fotografia: enquanto não souber ler, no entanto, não será capaz de reconhecer inscrições da palavra “gato” como uma representação de um gato (ou dessa espécie animal em geral).

A capacidade que as narrativas fílmicas demonstram para tornarem inteligíveis aspetos complexos da experiência humana – a segunda característica que Carroll (1985) apresenta como explicação para a popularidade dos filmes – decorre do enquadramento dos comportamentos humanos representados no ecrã numa sequência explicativa clara, que revela com transparência os desejos e crenças que estão por detrás da ação das personagens ficcionais, através do uso das ferramentas estéticas cinematográficas para direcionar a atenção da audiência para os elementos diegeticamente relevantes. Na vida real, as motivações para agir não são completamente transparentes para os agentes e os indivíduos que os rodeiam: as ações humanas ocorrem em diálogo constante entre o passado, presente e um futuro projetado dos seus agentes, sendo igualmente influenciadas por fatores contextuais aleatórios²¹. No ecrã, são-nos frequentemente mostrados os eventos do passado que são relevantes para a inteligibilidade das ações presentes das personagens: não precisamos de ser psicanalistas para compreendermos que, se uma personagem que vimos sofrer de maus-tratos na infância surge no ecrã, enquanto adulta, a agredir alguém; supõe-se que encaremos a violência de que foi vítima como um dos fatores explicativos para este seu comportamento.

O terceiro fator que Carroll (1985) destaca é a organização convencional da narrativa fílmica numa estrutura de pergunta/resposta: um público entra numa sala de cinema com a expectativa de que, numa fase inicial do filme, a narrativa apresentará elementos que suscitarão perguntas que, no desenlace do enredo, serão respondidas de forma satisfatória. Como defende Carroll (1985), esta expectativa do público – que o autor encara como a procura por um determinado tipo de satisfação cognitiva simples – pode ser respondida de forma variáveis: de uma forma direta e alinhada com as expectativas do público, como ocorre quando uma comédia romântica termina com a

²¹ Com esta reflexão não pretendo apresentar qualquer tipo de posição sobre o debate filosófico em torno da existência, ou inexistência, de livre-arbítrio na ação humana: pretendo, apenas, salientar a dificuldade inerente a qualquer tentativa de analisar com rigor a estrutura causal do comportamento humano. Independentemente de ser proveniente de escolhas livres ou determinado por forças externas à vontade individual, o carácter enigmático do comportamento humano visível revela-se na multiplicidade de teorias que são desenvolvidas em psicologia. Os seres humanos são infinitamente complexos e a sua dimensão racional (e/ou psicológica, dependendo da inclinação filosófica que tivermos sobre a natureza dos fenómenos mentais e/ou cerebrais) não é exceção.

personagem principal a viver feliz para sempre com a pessoa por quem estava apaixonada, ou com um final aberto ou menos previsível, desde que proporcione a satisfação cognitiva que o público procura²².

Three Months (Frieder, 2022), uma comédia dramática, é um típico filme de *coming-of-age* – com uma estrutura previsível e todo o tipo de lugares-comuns que abundam no género, como o protagonista adolescente “chico-esperto” que faz revelações à família acompanhadas de diálogos emotivos e chorosos – que constitui um exemplo de uma narrativa fílmica convencional e acessível cujo final subverte as expectativas do público²³. O filme centra-se nas vivências de Caleb (Troye Sivan), um adolescente norte-americano que, após descobrir que teve um contacto de risco para o VIH, tem de esperar três meses para descobrir o seu estado serológico. Ao longo destes três meses, que decorrem durante o ano de 2011, Caleb recorre ao apoio da sua família mais próxima, da sua melhor amiga Dara (Brianne Tju) e do médico empático que o acompanha (Javier Muñoz) para lidar com o impacto emocional da incerteza, enquanto desenvolve uma relação amorosa com Estha (Viveik Kalra), um jovem que também aguarda para descobrir se contraiu VIH. A primeira subversão de expectativas para o desenlace da narrativa que o filme oferece ao seu público surge quando Estha, ao descobrir que é seronegativo, quebra a sua ligação com Caleb. A sequência final do filme

²²Esta satisfação cognitiva que a audiência procura não é estritamente cognitiva, coexistindo, frequentemente, com uma dimensão emocional, o que está patente nesta reflexão de Panofsky (1947, p.26): “Even today we much prefer a happy finale to a gloomy one and insist, at the very least, on the observance of the Aristotelian rule that the story have a beginning, a middle and an ending (...)”. Posso continuar a ver um filme que não estou a achar interessante porque quero, simplesmente, saber qual é o desfecho da narrativa, mas é comum que o público crie expectativas sobre o final que deseja para um filme, devido a uma ligação emocional que estabelece com as personagens. Isto não invalida, no entanto, que o desfecho da narrativa de um filme possa ser, em simultâneo, cognitivamente satisfatório e emocionalmente devastador. A previsibilidade das mortes dos protagonistas de *O Túmulo dos Pirilampos* (Takahata, 1988) não torna a sua ocorrência menos perturbadora.

²³ Este filme foi lançado numa plataforma de *streaming*, distinguindo-se, consequentemente, dos filmes típicos de Hollywood, com estreia em sala de cinema, de que Carroll (1985) nos fala. No entanto, tratando-se frequentemente de filmes com estruturas narrativas claras e previsíveis, concebidos essencialmente como objeto de entretenimento, considero que o conteúdo cinematográfico que é exibido nas plataformas de *streaming* contemporâneas tende a exemplificar várias características que o autor encontra nos filmes convencionais lançados até meados da década de 80.

traz a subversão de expectativas principal: após acompanhar todo o processo de espera de Caleb, o espectador nunca é informado sobre o resultado do seu teste ao VIH.

Como é que, com um título e uma narrativa construídos em torno da promessa de uma finalização sob a forma da revelação de um resultado serológico, uma audiência pode obter gratificação cognitiva quando essa revelação não acontece? O que sucede é que o público, através da forma da narrativa, percebe que a questão que colocara no início não era que, de facto, pretendia ver respondida. A questão que o público, que vai desenvolvendo um interesse no bem-estar emocional de Caleb ao longo do filme, gostaria de ver respondida no desfecho do mesmo era, como é comum em públicos de filmes de *coming-of-age*, se o protagonista se encaminharia para a concretização dos seus objetivos de vida – uma questão que é respondida afirmativamente, sendo que o filme termina com apresentação de imagens de Caleb no início do seu percurso universitário, após o verão retratado na narrativa. No início do filme, Caleb encara um possível resultado positivo no teste do VIH como algo determinante para a possibilidade de concretizar um conjunto de projetos de vida, receando, em particular, que ser seropositivo pudesse ser um obstáculo para a vivência de relações amorosas saudáveis. Com o desenrolar da narrativa, Caleb vai compreendendo melhor a realidade de viver com VIH nos EUA (no período histórico retratado no filme), deixando gradualmente de encarar a possibilidade de ter uma vida gratificante como dependente de um estado seronegativo – um percurso que a audiência acompanha. Ao não ser revelado o (já conhecido pelo próprio) estado serológico de Caleb no fim do filme, a narrativa rompe definitivamente com qualquer associação que a audiência possa ter mantido entre um estado serológico e as possibilidades de realização pessoal, demonstrando que independentemente de este ser, ou não, seropositivo, todos os projetos de futuro que Caleb vai construindo lhe continuam acessíveis.

A perspetiva, assumida por Carroll (1985), de que aquilo que torna os filmes convencionais cativantes para a audiência está relacionado com algum tipo de satisfação cognitiva que estes desencadeiam, insere-se numa discussão filosófica mais abrangente em torno da relação entre os domínios cognitivo e estético. Num artigo intitulado “Valor estético, valor cognitivo e o conceito de ‘forma’ na arte”, Guerreiro (2023) trabalha esta

temática, através da delineação de uma resposta à questão de se se aprende algo com a arte e, caso isso se verifique, se esse valor cognitivo deve ser encarado como uma propriedade que define o estatuto de determinados artefactos como obras de arte. Rejeitando posições cognitivistas face ao valor da arte, Guerreiro (2023) considera que o valor cognitivo não deve ser pensado como idêntico ao valor artístico. Se o nosso interesse pela arte residir puramente naquilo que podemos aprender com ela, propõe o autor, os objetos artísticos tornam-se veículos fungíveis para algum tipo de conteúdo cognitivo: se tivermos como objetivo compreender o impacto psicológico que um vício em jogos de azar pode causar, torna-se indiferente lermos *O Jogador* de Fiódor Dostoiévski, vermos um filme ou peça de teatro sobre o assunto, ou estudarmos um livro científico de psicologia sobre dependências. Guerreiro (2023) considera que o valor cognitivo da arte deve ser pensado como algo construído a partir das propriedades que, frequentemente, são encontradas nas coisas que denominamos “obras de arte” e que solidificam o seu estatuto artístico: propriedades formais, expressivas e representacionais (Guerreiro, 2023). Estas propriedades, de acordo com Guerreiro (2023), são partes integrantes daquilo que designa como a “forma artística”: se a arte é interessante para nós, seja pelo prazer que a sua contemplação nos oferece, pelas perspetivas sobre o mundo a que nos dá acesso ou pela satisfação que essa compreensão aprofundada sobre a experiência humana nos provoca, é devido ao seu todo – um conjunto articulado de dimensões plásticas, semânticas e de potencial impacto emotivo na audiência– e não a uma destas propriedades isolada, encarada como o lugar daquilo que é “propriamente estético”.

Neste sentido, como defende Guerreiro (2023), se a forma artística – aquilo que torna cada obra de arte única – é a origem de qualquer interesse cognitivo próprio que a arte possa suscitar, o conhecimento que a arte pode oferecer – enquanto arte – não pode ser de natureza proposicional. Quando vemos o filme *A Princesa Mononoke* (Miyazaki, 1997), somos confrontados com a representação de uma perspetiva sobre a importância da compatibilização dos interesses dos seres humanos com a saúde do meio ambiente envolvente: ao ler o manifesto eleitoral de um partido político ecologista podemos encontrar uma perspetiva semelhante. Mas, se há uma diferença fundamental

entre visualizar a obra de arte e ler o texto político, mesmo quando representam alguns elementos com um conteúdo semântico semelhante, é porque esses elementos não correspondem a diferentes formalizações de uma proposição P, mas sim a um tipo de conhecimento diferente. A tese de que o valor cognitivo próprio da arte não é identificável com conteúdo proposicional não invalida, como ressalva Guerreiro (2023), que as obras de arte também possam, de forma assessória e não devido ao seu estatuto de obras de arte, ser veículos de verdades proposicionais – ao ver *Os Juncos Silvestres* (Téchiné, 1994) posso ficar a saber que a Argélia travou uma guerra de independência contra a França, mas o significado do filme não reside na descoberta dessa verdade proposicional (que poderia ser expressa por inúmeras frases diferentes sem que o seu conteúdo proposicional fosse alterado).

A diferença fundamental entre o interesse cognitivo de uma proposição e de uma obra de arte, de acordo com Guerreiro (2023), reside na sintaxe. Quando consideramos as frases “Os seres humanos são mortais” e “Human beings are mortal” com um foco no valor de verdade das proposições que expressam, encaramos as palavras que as constituem como meios substituíveis de expressar aquilo que realmente nos interessa – o estado de coisas expresso pela proposição, que existe independentemente da forma como é expresso linguisticamente. Segundo Guerreiro (2023), no caso do significado na arte, ocorre exatamente o oposto: o significado não é algo que está para lá de uma aparência, mas sim algo constituído por uma sintaxe de propriedades artísticas, em que a alteração de um elemento artístico relevante resultaria numa mutação das leituras de significado possíveis²⁴. Ao ser proferida por uma personagem de um filme, a frase “Os seres humanos são mortais” deixa de ser apenas um veículo linguístico que expressa uma proposição para assumir o papel de um elemento significante numa forma artística complexa. Caso seja proferida no âmbito da representação no ecrã de uma celebração religiosa, uma aula de biologia, ou como parte de um episódio depressivo de uma personagem, abrirá diferentes portas de significado

²⁴ Relembremos, aqui, aquilo que Eisenstein (1977) dizia sobre os planos cinematográficos funcionarem como “células” que, ao serem posicionadas de formas diferentes na película, resultam na constituição de um “organismo” (a obra cinematográfica finalizada) completamente diferente.

possível para a obra de arte como um todo. O conteúdo semântico representado pela sintaxe de uma forma artística não é direto, sendo possível encontrar várias camadas de significado na mesma obra de arte: de acordo com Guerreiro (2023), uma obra de arte vai-se tornando inteligível para um espectador através de um exercício de distinção das propriedades semanticamente relevantes da forma artística das que não o são. Segundo o autor, a forma artística, que se distingue da simplicidade da forma proposicional devido ao caráter enigmático da sua sintaxe, é um meio particularmente capacitado para representar a experiência humana em toda a sua complexidade, o que torna as obras de arte bem conseguidas capazes de permitir que quem as observa desenvolva novas perspectivas sobre esta mesma experiência:

A boa arte dá-nos uma perspectiva sobre o que é relevante, mais do que fazer-nos descobrir novas verdades surpreendentes. (...) A forma da arte é mais complexa porque *a experiência humana* é mais complexa. Portanto, a *sintaxe* da forma artística tem de *fazer jus* a essa complexidade, uma vez que aquilo que a arte faz, quando funciona cognitivamente, é *articular aspectos da experiência humana* (...) (Guerreiro, 2023, p.187)

Como defende Guerreiro (2023), nem todas as proposições verdadeiras que podemos formular acerca de determinado objeto nos encaminham para uma maior compreensão do mesmo, sendo necessário, para que a coisa que suscita o nosso interesse não seja apenas um conjunto de propriedades que formam um todo desprovido de significado, sermos capazes de identificar aquilo que é relevante no objeto e que possibilitaria uma compreensão aprofundada do mesmo. Sabemos que, de um ponto de vista químico, para além do sal que é adicionado no processo de bênção, não há uma diferença entre as moléculas que compõem um litro de água benta e a composição química de água extraída da mesma fonte que não foi benzida por um sacerdote. No entanto, ainda que seja verdadeiro afirmar que ambas substâncias são constituídas por moléculas compostas por dois átomos de hidrogénio e um de oxigénio, para uma compreensão dos significados culturais que esses tipos de água assumem, verdades proposicionais sobre a composição química das águas são completamente irrelevantes. É verdade que a água benta será distinguível ao microscópio devido à presença de átomos de cloro e de sódio, que compõem quimicamente o sal bento, mas não é essa diferença química que nos faz compreender o papel que assume em

cerimónias religiosas ou que explica o porquê de, ao vermos uma personagem de um filme a derramar a substância no corpo de um vampiro, prevemos que este ser se dissolva. De acordo com Guerreiro (2023), a arte pode conferir um maior grau de inteligibilidade a aspetos complexos da experiência humana, na medida em que tem a capacidade de nos auxiliar a perceber aquilo que é relevante nos mesmos.

Em *Os Juncos Silvestres* (Téchiné, 1994), entre os quatro colegas de escola que protagonizam a obra, encontramos dois jovens com perspetivas fundamentalmente diferentes face à guerra da Argélia: Henri (Frédéric Gorny), um jovem *pied-noir* que é simpatizante de uma organização de extrema-direita que se opõe à independência argelina, e Maïté (Élodie Bouchez), uma adolescente comunista que se opõe à colonização francesa da região. Ainda que possam divergir sobre determinados factos acerca da guerra, o conflito entre os jovens não é explorado no filme a partir de um escrutínio das suas atitudes proposicionais face à informação que têm sobre o cenário bélico. Ainda que estas também sejam, naturalmente, constituídas a partir de atitudes proposicionais, é nas diferentes perspetivas que detêm sobre a guerra que reside o conflito entre Maïté e Henri. Aquilo que o filme faz é tornar estas perspetivas irreconciliáveis inteligíveis para o público: através da representação no ecrã dos aspetos das vivências dos jovens que explicam as posições que assumem face à guerra, a audiência fica a compreender como é possível que alguém, em determinadas condições de vida, adquira uma determinada visão sobre a realidade.

Num momento em que se encontra a fugir da escola para ir ter com a mãe, Henri incendeia alguns cartazes do Partido Comunista Francês que encontra pelo caminho e dirige-se para uma das suas sedes locais, com o intuito de a incendiar também. No entanto, ao perceber que Maïté está dentro do edifício, opta por bater à porta e pedir para passar lá a noite. Quando a jovem, contra as expectativas de ambos, decide dar-lhe guarida e procura conhecê-lo melhor, Henri confessa o que tinha motivado inicialmente a sua visita à sede. Quando Maïté afirma que este não teria sido capaz de concretizar o ataque, Henri revela que, ainda que não fosse capaz de o fazer após a conversa que partilharam, a sua intenção inicial era clara. Maïté expulsa-o e, assim que se encontra sozinha, desata a chorar.

Como é previsível num filme de *coming-of-age*, os quatro protagonistas têm uma trajetória de desenvolvimento ao longo da narrativa, em que a forma como se pensam a si mesmos e se relacionam uns com os outros se vai tornando mais profunda e complexa. As interações entre Maïté e Henri culminam quando, nos momentos finais do filme, se envolvem sexualmente e declaram estar apaixonados um pelo outro (ainda que Henri prossiga com a viagem de reencontro com a sua mãe e Maïté opte por não o acompanhar, o que resultará num distanciamento geográfico entre os dois). Este desfecho para a relação entre os dois é representado no filme como algo positivo, como uma prova de que os jovens desenvolveram empatia um pelo outro e diminuíram a rigidez com que defendiam as suas visões políticas.

De acordo com Frederico dos Santos (2017, p.200):

De fato, o narrador não pinta como negativa ou essencialmente má nenhuma personalidade, nenhum tipo social, nenhuma ideologia. Ao contrário, são mostradas as diferentes facetas do humano em cada uma de suas perspectivas, com seus desejos, seus medos e anseios. A pulsão natural do indivíduo (a atração entre François e Serge, entre François e Mariani, entre Serge e Maïté, entre Maïté e Mariani) é elemento desencadeador de toda desagregação ideológica, do esfacelamento de limites e verdades. A natureza está no mundo, nua e crua, e resiste a qualquer idealismo.²⁵

A perspetiva que é representada na narrativa – de que, ao escolherem, apesar das suas divergências políticas, relacionar-se e procurarem compreender as perspetivas um do outro, Henri e Maïté estão a demonstrar maturidade – pode não ser do agrado de todas as pessoas que veem o filme, particularmente quando se tem em consideração as intenções violentas de Henri (o seu plano de deitar fogo à sede do PCF) que antecedem o final. Mas a representação desta perspetiva é consistente com a ideia de que um enfraquecimento de posições ideologicamente rígidas é algo positivo, uma perspetiva que define a narrativa geral do filme. Este abandono de uma rigidez ideológica, como está patente na citação de Santos (2017, p.200) acima transcrita, não é representado no filme como algo apenas desejável, mas natural: é a experiência de

²⁵ François e Serge são os outros dois jovens que protagonizam o filme, em conjunto com Maïté e Henri Mariani.

desejo sexual, representada na narrativa como uma força da natureza, que, por ser mais “real” do que uma suposta artificialidade das crenças racionais, é capaz de destruir as certezas ideológicas das personagens. Não é necessário concordar com esta perspetiva – ou subscrever uma separação entre “natural” e o “racional” no ser humano – para se reconhecer que a obra cinematográfica a conseguiu tornar inteligível²⁶. Aquilo que uma narrativa fílmica representa como relevante em experiências humanas não será, necessariamente, aquilo que todos os seus espectadores consideram relevante nas mesmas.

Ao longo das últimas secções, foram discutidas perspetivas de vários autores sobre a relação entre o cinema e a realidade, sobre as potencialidades representacionais dos filmes e sobre o impacto cognitivo das obras cinematográficas. Os contributos considerados diferem entre si na forma como pensam estas questões. Enquanto Panofsky (1947) e Eisenstein (1977) apresentam perspetivas mais realistas sobre o cinema, na medida em que enfatizam uma suposta relação estreita com a realidade que seria própria do *medium*, Carroll (1985; 2003), para além de rejeitar formas de pensar o cinema assentes num apelo a propriedades específicas de um *medium* cinematográfico, propõe que é precisamente o facto de se distanciarem da realidade que torna os filmes particularmente interessantes. Todos estes autores convergem em enfatizar o carácter cativante que as obras cinematográficas detêm, que está patente no envolvimento emocional e cognitivo que os públicos de cinema demonstram face aos filmes. O papel do valor cognitivo no estabelecimento daquilo que é valorizável em arte – uma categoria que inclui, naturalmente, o cinema – foi abordado por Guerreiro (2023), que defendeu que, quando há algo cognitivamente interessante numa obra de arte, tal deve ser

²⁶Encontramos uma teoria do valor cognitivo da arte assente na capacidade de esta “tornar inteligíveis” aspetos da psicologia humana em Stock (2007). A autora defende que as obras literárias de ficção são uma fonte relevante de conhecimento acerca da dimensão psicológica de seres humanos, na medida em que, ao tornarem inteligíveis as ações das personagens ficcionais, explicando-as narrativamente através da sua inscrição coerente num conjunto de estados mentais atribuídos aos agentes racionais ficcionais, permitem ao leitor compreender como uma possibilidade que agentes racionais do mundo real ajam de uma forma análoga, mediante a ocorrência, na sua dimensão psicológica, de atitudes proposicionais semelhantes às exibidas pelas personagens ficcionais.

encarado como decorrente da sua forma artística – onde residem, de resto, todos os elementos potencialmente interessantes na obra:

Não somos apenas o tipo de criaturas que «desejam por natureza» saber, explorar, descobrir. Somos o tipo de criaturas para quem nada é tão *divertido*, uma inesgotável fonte de prazer, como o saber, o explorar, o descobrir. A forma artística, com a sua complexidade e abertura sintáticas, tem o poder de mobilizar a percepção, as emoções, a imaginação, a inteligência, de uma maneira integrada e unificada. (Guerreiro, 2023, p.191)

Não é necessário adotar-se, no contexto desta dissertação, uma posição definida sobre o papel da realidade na definição do cinema enquanto arte. As reflexões que os autores estudados apresentam neste âmbito consistem em tentativas de explicar o fascínio que a arte cinematográfica provoca e pensar as possibilidades cognitivas que demonstra ter. É este ponto, em que os autores convergem, que nos interessa nesta dissertação. Richard Rushton (2011) é um autor cuja escrita também resulta de um grande entusiasmo por filmes e de um interesse pelas suas potencialidades. No entanto, o trabalho de Rushton (2011) difere significativamente do percurso que tem sido traçado nesta dissertação num aspeto: o autor rejeita qualquer pensamento sobre cinema que seja centrado nas suas capacidades de representação. Rushton (2011) considera que, quando falamos em representação e discutimos o valor de um filme com base nas suas potencialidades representativas, estamos a estabelecer uma dicotomia injusta entre os filmes e a realidade – uma dicotomia hierárquica, em que a realidade é encarada como mais importante do que os filmes, que são relegados para os domínios da mentira, da cópia barata e da ilusão. O autor não encara os filmes como algo que se limita a reproduzir – de forma mais ou menos fidedigna – a realidade, mas sim como obras que têm a capacidade de, através do mundo imaginário que apresentam, conduzir o público a imaginar novas possibilidades para a realidade. Devido ao impacto dos filmes na forma como a sua audiência conceptualiza o mundo em que vive, Rushton (2011) defende que as obras cinematográficas produzem “realidades fílmicas”, isto é, narrativas ficcionais que são capazes de transformar a própria realidade. Neste sentido, Rushton (2011) considera que o pensamento sobre cinema se deve centrar naquilo que

os filmes fazem enquanto filmes – isto é, nas potencialidades das “realidades fílmicas” – por oposição à forma como estas obras podem ou não representar a realidade:

(...) what I want to argue by way of filmic reality is that films do not re-present anything. Instead, they create things; they create realities, they create possibilities, situations and events that have not had a previous existence; they give rise to objects and subjects whose reality is filmic. Therefore, the question of what a film represents is antithetical to the aims of this book. Rather, what this book asks is: what do films do? How do films feature as part of the way we structure our lives? In what ways might films influence the ways we think about the world? In what ways do the impressions or thoughts we collect from films add to our experiences of reality? In what ways do films contribute to our understanding of reality? In short, in what ways do films become parts of our lives, parts of our world, parts of our reality? (Rushton, 2011, p.4)

As questões que motivam as reflexões de Rushton (2011) são semelhantes às que orientam o percurso da presente dissertação. A visão do autor sobre as potencialidades do cinema alinha-se com aquilo que tem sido aqui exposto. Não partilho, no entanto, da sua desconfiança perante a ideia de representação. Dizer que algo representa alguma coisa não é sinónimo de dizer que se trata de uma mera cópia dessa coisa ou conceito. Algo ser representativo de alguma coisa não é sinónimo de denotar essa coisa – as representações artísticas não funcionam como um dicionário ilustrado do mundo. São mais complexas – é isso que as torna cognitivamente interessantes. E, em última instância, as representações são aquilo que possibilita o pensamento humano e que torna o mundo inteligível para nós. Rushton (2011) defende que os filmes, através dos seus mundos de fantasia e sonho, oferecem novas possibilidades de existência aos seres humanos. Mas os filmes só têm esta capacidade porque são inteligíveis para nós, porque encontramos neles alguns elementos que constituem o tecido do nosso mundo e porque, de alguma forma, conseguimos apreender o que se está a passar no ecrã através dos conceitos que temos à disposição para pensar a realidade. As “realidades fílmicas”, por muito criativas e imaginativas que sejam, têm de ser construídas, necessariamente, a partir de representações. E isso não é uma coisa má. É devido à linguagem – um sistema representacional – que somos capazes de pensar e de navegar o mundo enquanto seres racionais. Como explica Sofia Miguens (2022, p.32), a produção e fruição artísticas fazem parte de uma teia geral de

práticas que compõem a experiência humana, que é uma experiência vivida com conceitos e linguagem:

Afirmar que as questões da estética e da artes não estão isoladas da cultura e das formas de fazer coisas com palavras e conceitos não é apenas afirmar que a arte é uma actividade social e não uma actividade natural. Trata-se antes de constatar que as práticas artísticas e a experiência estética são parte das práticas humanas em geral, da nossa vida comum com linguagem e com conceitos. Para compreendermos as práticas artísticas e a experiência estética, teremos, portanto, de começar por compreender a forma como estamos e agimos no mundo com linguagem e com conceitos. (Miguens, 2022, p.32)

Ao frisar a importância de se considerar o papel da linguagem e dos conceitos quando se pensa sobre estética e artes, Miguens (2022) destaca a relevância da intersubjetividade na experiência humana: não existem conceitos e sistemas linguísticos privados. Sendo a arte um domínio a que acedemos através de conceitos e linguagem, a autora rejeita concepções que pensam as obras de arte como produtos de um génio individual ou perspectivas que encontram na arte algum tipo de “expressão pura de sentimentos”, que ocorre desligada da esfera dos conceitos e da linguagem (Miguens, 2022, p.32). A arte é interessante para nós enquanto arte – e não apenas como um estímulo sensorial desprovido de sentido cognitivo, como um programa de televisão pode funcionar para um gato que o observa atentamente – porque faz parte da nossa vida racional. E a nossa vida racional – incluindo a sua vertente artística – é constituída de forma intersubjetiva, isto é, na nossa interação com outros seres humanos racionais. E esta existência intersubjetiva exige uma partilha de símbolos, na qual as representações artísticas desempenham um papel particular. Rushton (2011) intuiu, a nosso ver justamente, que o cinema não só é capaz de nos auxiliar a compreender o mundo como nos permite pensar novas possibilidades para o mesmo – tendo, desta forma, algum poder transformador sobre a própria realidade, que está patente no impacto cognitivo que os filmes têm nos seus espectadores. Porém, ao contrário daquilo que Rushton (2011) equacionou, esse interesse cognitivo dos filmes deve-se, precisamente, ao facto de as representações artísticas não estabelecerem com o mundo uma relação de mera denotação.

1.4. As vivências *queer* no cinema

No seu livro *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, Vito Russo (1995), um historiador de cinema norte-americano, teceu um retrato histórico das representações da homossexualidade na indústria cinematográfica, entre as décadas de 1910 e 1980. Embora incluindo filmes feitos noutros países, a análise de Russo (1995) incidiu, principalmente, sobre filmes produzidos nos Estados Unidos da América (e, em particular, em Hollywood) e em países europeus. Trabalhando a partir de uma amostra de filmes com contextos de produção diferentes, em que imperavam percepções sociais distintas sobre o que era considerado aceitável nas esferas da sexualidade e do gênero, o autor encarou o seu objeto de estudo de uma forma lata. Nesta sua investigação, Russo (1995) analisou filmes em busca de qualquer potencial representação cinematográfica de *queerness*, tendo considerado interessante para este mapeamento histórico formas de representação muito diversas: desde personagens explícita ou implicitamente LGBT a personagens que, não sendo enquadráveis nesta sigla, eram encaradas na narrativa fílmica como sendo *queer* de alguma forma, nomeadamente por não corresponderem aos padrões de gênero vigentes no seu contexto. Russo (1995) discutiu qualquer representação cinematográfica que pudesse ser iluminante para a persecução do seu objetivo: perceber que lugar tiveram as vivências *queer* (e, em particular, representações de homossexualidade) na história das obras cinematográficas – e como foram recebidas estas representações pelos críticos e públicos de cinema, nos diferentes contextos. Sendo a presente dissertação um estudo das possibilidades de existência para pessoas *queer* que têm sido representadas por um tipo específico de obras cinematográficas, considero pertinente que nos demoremos um pouco nesta obra de Russo.

A investigação de Russo (1995) começa na infância de Hollywood, na primeira metade do século XX, em que um determinado arquétipo de homem – com aparência e interesses estereotipicamente femininos, tipicamente incorporado nas narrativas fílmicas com o intuito de suscitar riso na audiência – se torna prevalente nos filmes norte-americanos. Referindo-se a este tipo de personagem como “the sissy” (Russo, 1995, p.4), o autor identifica outra característica central que tende a acompanhar este

arquétipo: a ausência de uma demonstração de interesse sexual por qualquer outra personagem. À semelhança da também frequente presença de atores e atrizes a representarem em *cross-dressing* no ecrã, o arquétipo *sissy* permitia um tipo de comédia que, por ser muito visual e assente em comportamentos e estados emotivos exagerados, era facilmente inteligível em filmes mudos. Este tipo de subversão de normas de género para fins humorísticos era um elemento frequente de um tipo de comédia prevalente nos inícios do cinema, descrito por Panofsky (1947, p.18) como: “(...) that crude sense of humor, graphically described as «slap-stick,» (...)”²⁷. Sendo representadas como espécimes de masculinidade falhada, as *sissies* serviam para evidenciar a virilidade dos heróis convencionalmente masculinos (Russo, 1995). Como, numa fase inicial, não eram personagens representadas como capazes de sentir atração sexual, a sua presença no ecrã não era intimidante – permitia apenas um riso fácil, despoletado pela ideia de que haveria algo de inerentemente ridículo na feminilidade, em particular quando exemplificada por um homem.

Não estando presentes desde o início, foram começando a surgir no ecrã alusões a uma homossexualidade destas personagens, que o autor atribui a uma crescente presença do tópico no imaginário da população norte-americana, alimentada por receios sobre a ocorrência de comportamentos homossexuais nas situações de proximidade masculina que caracterizavam os contextos de guerra: (...) the entire concept of sissy had become distanced from the humorous and had become a little deadly. For attitudes toward queerness were shifting because men were going off to war. All male behavior suddenly seemed to be strongly suspect” (Russo, 1995, p.59). Ao traçar esta nova associação entre *sissies* e letalidade – que emerge, ainda, na primeira metade do século XX – o autor está a referir-se ao surgimento de uma tendência nas

²⁷ Identificado por Panofsky (1947) como próprio de filmes mudos de finais do século XIX e inícios do século XX, encontramos apropriações “fora de tempo” do género humorístico *slapstick* em *As Desventuras do Drácula Von Barreto nas Terras da Reforma Agrária* (CC – PCP, 1977), evidentes na cena em que o operário arremessa a tarte na cara do capitalista, que vem interromper uma leve dinâmica de sedução (metaforicamente representativa da dependência da burguesia na mão de obra proletária para obtenção de lucro, que caracteriza as relações de produção capitalistas) entre os dois.

representações de personagens *queer* no ecrã: começou a tornar-se cada vez mais comum ver o trajeto destas personagens em narrativas fílmicas a ser marcado por violência e a culminar na sua morte. Como o autor demonstra, estamos num período em que a homossexualidade se intensifica na consciência norte-americana como uma possibilidade real de existência: “The fey, harmless image dropped away as people began to realize what Queen Victoria once could not allow – that such creatures did exist after all” (Russo, 1995, p.59). E a ideia de que determinados homens e mulheres poderiam viver as suas vidas amorosas e sexuais com pessoas do mesmo género era uma possibilidade ameaçadora, que colocava em causa muito daquilo que se encarava como o papel natural de mulheres e homens na sociedade: “America’s ostentatious fascination with the difference between masculine and feminine behavior and society’s absolute terror of queerness, especially in men, continued to be served by the requisite yardstick sissy” (Russo, 1995, p.67). A possibilidade de vivências *queer* foi, em grande parte, encarada como uma ameaça que deveria ser contida, pelo que as suas representações cinematográficas foram, frequentemente, castigadas com uma morte no ecrã (Russo, 1995).

No que dizia respeito a representações fílmicas de mulheres com comportamentos estereotipicamente masculinos, incluindo aquelas que eram implicitamente representadas como lésbicas, Russo (1995) aponta que, ainda que pudessem, por vezes, escapar ao tipo de tratamento violento que era direcionado a *sissies*, tal não deve ser interpretado como sinal de um maior clima de tolerância face a estas vivências. Qualquer proposta de que as mulheres estariam a salvo deste tipo de ódio social se desmorona quando se considera o papel incontornável que a misoginia desempenha na construção das representações homofóbicas de homens *queer*. Como é evidente na tradição do arquétipo *sissy*, personagens masculinas *queer* são historicamente inferiorizadas porque o seu interesse por homens é encarado como algo feminino, que os aproxima de uma forma de vida vista como inferior – a de uma mulher. Sendo a sexualidade uma esfera representada como masculina por excelência, os desejos e atitudes de mulheres (em geral, independentemente da sua orientação sexual) neste campo eram secundarizadas e ignoradas, pelo que a ideia de uma mulher se relacionar

romanticamente e sexualmente com outras mulheres não era um fantasma tão grande na consciência coletiva americana:

The apparently higher tolerance for “mannish” women was deceptive, though. Rendering the idea of actual lesbianism all but invisible, the identification of such women in exclusively male terms served only to reinforce the idea that sexuality is the proper domain of men. (Russo, 1995, p.13)

No entanto, por muito influentes culturalmente que se tenham tornado os E.U.A., particularmente após a Segunda Guerra Mundial, as percepções sobre pessoas gay na sociedade norte-americana não são, naturalmente, representativas de uma visão universal sobre o assunto – e a representação cinematográfica da homossexualidade também não começou em Hollywood. Fruto de um período de intensa investigação em torno das questões do género e da sexualidade – liderado pelo cientista Magnus Hirschfeld e brutalmente interrompido com a ascensão do regime nazi na Alemanha –, o filme alemão *Anders als die Andern* (Oswald, 1919) é apontado por Vito Russo (1995) como a primeira obra cinematográfica a explorar abertamente a temática da homossexualidade. Tendo sido feito com o objetivo de combater a perseguição jurídica a homossexuais em vigor no país, o filme não deixa de antecipar os destinos trágicos que personagens gay iriam ter no futuro do cinema, na medida em que termina com o suicídio do seu protagonista: “And so the very first gay man to be presented on film ended in the obligatory suicide that would mark the fate of screen gays for years to come” (Russo, 1995, p.21).

No caso da indústria cinematográfica dos E.U.A., é impossível compreender o percurso trilhado pelas personagens *queer* no ecrã sem ter em consideração o impacto da introdução, em 1930, do *Motion Picture Production Code* (Russo, 1995, p.31). Em vigor até ao final da década de 60, tratava-se de um documento de diretrizes sobre aquilo que era, de um ponto de vista moral, aceitável ou não representar num filme. Para os cineastas poderem exhibir os seus filmes sem quebrarem os princípios deste Código, tornou-se comum representar personagens *queer* – encaradas como moralmente dúbias pelo Código – de uma forma reprobatória. A existência destas personagens era justificável na medida em que funcionasse uma representação de maus

exemplos de conduta – aos quais deveriam corresponder, na narrativa fílmica, as devidas consequências. Para além da “anormalidade” destas personagens ser frequentemente castigada no ecrã através da já mencionada vitimização (frequentemente letal, sob a forma de homicídio ou suicídio) das mesmas, tornou-se comum representar personagens predatórias como homossexuais e atribuir a vilões características lidas como *queer*: “Gays were often created as monsters” (Russo, 1995, p.48). A associação comum entre *queerness* e monstruosidade persistiu no cinema após o fim do Código, sendo também identificada por Carroll (1998b, pp.337-338):

For example, in many fictions about psychotic killers, like the film (as opposed to the novel) *Silence of the Lambs*, the murderers are presented as gay. Gayness is advanced as part of their monstrosity, and the audience is encouraged to regard these killers with horror. Gayness is thus represented as literally unnatural. Gayness and monstrosity are superimposed on each other in such a way that gayness is turned into a suitable object of the emotion of horror. That is, gayness is conflated with horrific monstrosity.²⁸

Quer pelo certo grau de liberdade na representação de vivências *queer* que marcou alguns filmes que antecederam a sua implementação, quer pelas tendências

²⁸ Não me parece que exista qualquer representação de homossexualidade em *O Silêncio dos Inocentes* (Demme, 1991), sendo que a exploração de temáticas *queer* no filme se cinge à discussão da identidade de género de Buffalo Bill (Ted Levine) – uma personagem que assassina mulheres em série, com o intuito de vestir a sua pele, e que terá tentado recorrer a procedimentos de transição médica, tendo sido rejeitada. A hipótese de esta personagem ser trans nunca é confirmada no filme sendo, inclusivamente, rejeitada pela personagem de Hannibal Lecter (Anthony Hopkins), que encara o comportamento de Buffalo Bill como sintomáticos de alguém que odeia a sua própria identidade: “Billy hates his own identity, you see, and he thinks that makes him a transsexual. But his pathology is a thousand times more savage...and terrifying” (Demme, 1991, 00:57:32). A protagonista Clarice Starling (Jodie Foster), por sua vez, reage à transsexualidade hipotética de Buffalo Bill com a declaração de que não existem evidências científicas de uma correlação entre transsexualidade e comportamento violento: “There’s no correlation in literature between transsexualism and violence. Transsexuals are very passive...” (Demme, 1991, 00:55:52). No entanto, mesmo que acredite na opinião de Lecter e de Foster (de que os crimes de Buffalo Bill não estarão relacionados com a sua identidade de género), o público continua a ver uma personagem com uma aparência andrógina – que, pelo menos no passado, se terá revisto numa identidade trans – a assassinar brutalmente mulheres para se apoderar das suas peles. Neste sentido, o facto de Carroll (1998b) aparentar ter confundido os conceitos de orientação sexual com identidade de género não enfraquece, do meu ponto de vista, a ideia central que podemos extrair da sua reflexão: *O Silêncio dos Inocentes* (Demme, 1991) representa uma personagem que “parece ser *queer*” de alguma forma (tendo em consideração a associação histórica entre *queerness* e uma não-correspondência a estereótipos de género no cinema, de que Russo [1995] nos fala) a cometer atos de violência extrema. Este filme constitui, então, um exemplo adequado de uma obra cinematográfica que associa *queerness* a monstruosidade e depravação moral.

homofóbicas de representação que despoletou, quer pelo papel inovador que filmes feitos noutros países (neste período) assumiram em termos de representações *queer* pioneiras, quer pela importância das exceções – os filmes norte-americanos que, apesar das práticas de censura em vigor, conseguiram dar alguma visibilidade a vivências *queer* –, ou pelas possibilidades de representação que a sua extinção trouxe, o Código marcou para sempre a história da indústria cinematográfica norte-americana.

Tratando-se de uma reflexão que se estende até à década de 1980, Vito Russo (1995) analisou uma grande diversidade de filmes, que representaram diferentes possibilidades de existência para pessoas *queer*, em que inúmeras obras cinematográficas se destacam pela positiva. Mas o peso da morte e da violência na história das representações cinematográficas de vivências *queer* é avassalador e tem repercussões na atualidade. A dimensão desta tendência de representação é evidenciada pelo facto de Russo (1995, pp.347-349) ter incluído no seu livro uma necrologia – um quadro em que elenca um conjunto de personagens *queer* que morreram no ecrã, referindo a respetiva causa de morte. Nos quarenta filmes listados na necrologia, encontramos vinte e sete personagens vítimas de homicídio²⁹, treze que se suicidam, uma que morre por execução em cadeira elétrica, e duas outras cujas causas de morte são descritas, respetivamente, como “castração” e “velhice” (Russo, 1995, pp. 347-349). Esta necrologia está longe de incluir todos os filmes discutidos por Russo (1995) em que morrem personagens *queer*.

1.5. Duas tendências na representação cinematográfica de vivências *queer*: individualismo e comunitarismo

Desde que Russo (1995) publicou a edição revista de *The Celluloid Closet*, a obra discutida na secção anterior, muito mudou na representação de personagens *queer* no

²⁹Uma das instâncias de morte por homicídio que figura na tabela é classificada pelo autor como “mass murder” (Russo, 1995, p.347). Russo não quantifica o número de personagens ficcionais que são mortas nesta instância de homicídio em massa. Em certos casos que integram a tabela, o autor especifica o método ou circunstância da morte.

cinema. Como sucede com qualquer tópico explorado em cinema, têm sido produzidas obras cinematográfica centradas em experiências *queer* de qualidade variável, sendo alguns filmes significativamente mais interessantes e artisticamente bem conseguidos que outros. Porém, o legado cinematográfico de morte e violência, de que Russo (1995) nos falou, continua a ter repercussões nas representações fílmicas atuais de vivências *queer*. O mero facto de haver personagens *queer* que são vítimas de violência ou mortas não é, em si mesmo, problemático: a violência e a morte são uma realidade da experiência humana que também afeta, naturalmente, pessoas *queer*. Não se trata de propor que o cinema deve representar, exclusivamente, personagens *queer* como seres imortais e perfeitos, que não são afetados por qualquer tipo de sofrimento ou infortúnio na sua vida – se essa orientação fosse adotada resultaria, definitivamente, na produção de filmes extremamente aborrecidos e superficiais. Existem muitos filmes bem conseguidos centrados em aspetos mais trágicos de experiências *queer* – exemplos incluem *As Horas* (Daldry, 2002), *A Caminho de Idaho* (Van Sant, 1991), *120 Batimentos Por Minuto* (Campillo, 2017), *Moonlight* (Jenkins, 2016), *O Beijo da Mulher Aranha* (Babenco, 1985) ou *The Killing of Sister George* (Aldrich, 1968)³⁰. No entanto, quando personagens *queer* parecem ser desproporcionalmente afetadas por tragédia no ecrã, em comparação a personagens cis e heterossexuais, podemos estar perante uma tendência enviesada de representação. E tal parece ser o caso, quando consideramos alguns dos filmes centrados em personagens *queer* mais populares das últimas décadas. Com estreia em 1999, *Os Rapazes Não Choram*, de Kimberly Peirce, é uma ficcionalização da trajetória final da vida de um homem trans que, em 1993, foi vítima de violência sexual e assassinado num crime de ódio. Representando um crime de ódio que aconteceu na vida real, a narrativa de *Os Rapazes Não Choram* (1999) é, inevitavelmente, trágica – mas não é o seu carácter trágico que é interessante, neste contexto. O que é interessante é o facto de *Os Rapazes Não Choram* (1999) permanecer, até hoje, como uma das representações fílmicas de um homem trans mais populares de sempre – este filme terá sido, para muitas pessoas, a única representação

³⁰ A tragédia assume configurações diferentes nos exemplos mencionados – nem todos os filmes referidos envolvem a morte de personagens.

cinematográfica de um homem trans que alguma vez viram. O lugar de filme mais popular sobre uma mulher trans, no século XXI, parece-me ser ocupado por *A Rapariga Dinamarquesa* (Hooper, 2015) – também uma ficcionalização de eventos reais, que culmina com a morte da protagonista trans, na sequência de complicações relacionadas com uma cirurgia de afirmação de género. É de notar que, nestes dois filmes populares, representa-se uma ligação direta entre a morte das personagens trans e o facto de serem trans. Também *O Segredo de Brokeback Mountain* (Lee, 2005), um dos filmes centrados em experiências *queer* mais populares e reconhecidos de sempre, que representa uma história de amor entre dois *cowboys*, termina com a morte de um dos seus protagonistas.

No artigo “History, Disrupted: The aesthetic gentrification of queer and trans cinema”, Cáel M. Keegan (2016) identifica a prevalência de um fenómeno – que denomina de “gentrificação estética” – em três filmes populares com narrativas que se baseiam em eventos reais na história *queer*: *O Clube de Dallas* (Vallée, 2013), *Stonewall* (Emmerich, 2015) e *A Rapariga Dinamarquesa* (Hooper, 2015). Estes filmes, de acordo com Keegan (2016), são exercícios de gentrificação estética devido à forma como escolhem representar os eventos reais em que se baseiam: estes filmes representam uma versão dos acontecimentos que é cuidadosamente moldada com o intuito de ser o mais apelativa possível para consumo massificado. Ainda que denuncie os desvios significativos face aos dados históricos que estas narrativas revelam, as críticas de Keegan (2016) não são motivadas por uma existência de erros históricos, mas sim pelas motivações e consequências destes desvios face à história. Um filme poderia, hipoteticamente, contar uma versão dos acontecimentos da Revolução de 25 de Abril de 1974 em que o atleta Nelson Évora (nascido em 1984) surge no Largo do Carmo numa Chaimite, e não mereceria, por isso, uma acusação de gentrificação estética. As tendências representativas de que Keegan (2016) nos fala incluem deturpações da história que, com o objetivo de salvaguardar o conforto de uma audiência maioritariamente heterossexual e cis, substituem os protagonistas reais desses eventos, maioritariamente pertencentes a grupos socialmente marginalizados, por personagens com características encaradas como potencialmente mais apelativas e rentáveis:

Films such as *Dallas Buyers Club*, *Stonewall* and *the Danish Girl* purport to represent “actual” moments in LGBTQ history, but instead appropriate aesthetic space from communities with little to no cultural representation – HIV positive, working-class, and of colour, queer and trans populations – instead offering that space to symbolic gentrifiers. (Keegan, 2016, p.50)

Os “gentrificadores simbólicos” de que Keegan (2016) nos fala têm, então, uma ação análoga aos movimentos de gentrificação que ocorrem nas cidades, em que certos bairros e zonas tendencialmente tradicionais³¹ sentem um influxo de novos habitantes e novos estabelecimentos comerciais, de grupos socioeconómicos com mais poder financeiro, o que provoca um aumento do custo habitacional e de vida na zona – o que, por sua vez, leva ao gradual abandono destes locais pela população residente original, em virtude do referido aumento inabarcável do custo de vida. Em vez de ocuparem espaço em cidades, os “gentrificadores simbólicos” ocupam espaço simbólico – e, à medida que vão povoando o imaginário dos públicos de cinema, afastam da memória coletiva os verdadeiros atores da história real que antecedeu a representação gentrificada.

É comum que narrativas fílmicas trágicas sobre vivências *queer* sejam, também, narrativas de isolamento. Na sua análise de *A Rapariga Dinamarquesa* (2015) – uma obra cujo desfecho trágico já conhecemos – Keegan (2016) destaca um aspeto: a condição de isolamento para a qual a protagonista é relegada. Notando que, ao ter recorrido a um instituto em Berlim conhecido por se dedicar a cuidados médicos de afirmação de género, Lili Elbe (a mulher trans real cuja vida é representada no filme) teria tido, de certeza, contacto com outras pessoas trans que frequentavam o mesmo espaço, Keegan (2016) critica o facto de, no filme, a protagonista nunca se cruzar com outra pessoa trans. Em *A Rapariga Dinamarquesa* (2015) Lili Elbe vive exclusivamente rodeada por pessoas cis, que, por mais compreensivas que possam tentar ser, não escondem o desconforto que a transição de Lili lhes causa. Contra todas as evidências

³¹ Os espaços urbanos que são afetados por movimentos de gentrificação são, na maioria dos casos, bairros e zonas tradicionalmente habitadas por pessoas da classe operária e em situações socioeconomicamente desfavoráveis. Porém, não é obrigatório que tal seja o caso: se uma zona tradicionalmente habitada por indivíduos de classe média fosse sendo abandonada por estes devido a um influxo de habitantes com mais poder económico, estaríamos perante um movimento de gentrificação na mesma.

históricas, para construir uma narrativa em que uma pessoa marginalizada luta heroicamente sozinha contra uma sociedade opressiva, o filme condena Lili Elbe à solidão: “Lili is alone because it serves the film’s gentrified structure that she be stranded in her difference – another «window» into a past that is erased by the very presence of the text” (Keegan, 2016, p.55).

O destino solitário da representação ficcional de Lili Elbe exemplifica, do meu ponto de vista, uma tendência individualista que tem marcado a representação cinematográfica de vivências *queer*. Quer passem o seu tempo no ecrã a sofrerem sozinhas devido à sua “diferença”, até ao momento em que cometem suicídio ou são mortas por ela, ou tenham um percurso em que resistem – sozinhas e de forma heroica – à condição de inferioridade que o mundo lhes quer impor, é extremamente comum encontrarmos representações cinematográficas de pessoas *queer* isoladas. As possibilidades de existência que estas narrativas oferecem a estas personagens – e, consequentemente, representam para a sua audiência – são muito limitadas.

Por outro lado, encontramos frequentemente narrativas fílmicas em que as personagens *queer* adquirem um sentimento de pertença e de autoestima ao conviverem com pessoas com vivências semelhantes. Filmes em que as personagens *queer* não estão sozinhas no mundo. Seja a sua vida mais sofrida ou mais tranquila, é uma vida partilhada. No filme *Lobo e Cão* (Varejão, 2022), vemos a importância que a vida em comunidade com outras pessoas *queer* de São Miguel tem na forma como os jovens protagonistas lidam com a dureza que marca o quotidiano na sua ilha. A obra cinematográfica de Pedro Almodóvar está repleta de situações extraordinárias, trágicas e não raro também cómicas, em que vemos pessoas *queer* (e não só, mas tipicamente personagens marginalizadas de alguma forma) a serem capazes de sobreviver e seguir em frente com as suas vidas, por causa do apoio de outras pessoas socialmente marginalizadas que as rodeiam. Comparativamente às narrativas individualistas, estes filmes comunitaristas oferecem possibilidades de existência muitíssimo mais interessantes às suas personagens *queer* – e perspetivas de futuro mais inspiradoras para as pessoas *queer* na sua audiência, em particular as mais jovens.

A ideia de uma vida em comunidade é tão agradável que há quem proponha que os ideais de entreatajuda e de fortalecimento de laços comunitários devem servir como base para a organização política da sociedade. É o caso do filósofo comunitarista Charles Taylor. Repudiando a tendência crescente de atomização da vida humana e de popularização de concepções individualistas de florescimento pessoal, Charles Taylor (1989) defendeu a importância de uma concepção não-individualista de indivíduo. Para Taylor (1989), a melhor forma de os seres humanos viverem e se organizarem politicamente é através da sua integração em comunidades formadas por indivíduos com mundividências relativamente próximas, em que, através da discussão coletiva e do consenso, podem ser tomadas decisões sobre a organização política desta mesma comunidade. A noção de comunidade que Taylor (1989) defende não é insular – quanto mais alargada for uma comunidade política, desde que sejam mantidas as condições mínimas para a tomada de decisões em consenso, melhor. Frequentemente, em narrativas fílmicas que representam pessoas *queer* a viver em comunidade com indivíduos com experiências semelhantes, a comunidade *queer* não surge apenas como um espaço de convívio, apoio mútuo e de refúgio de um mundo exterior hostil. A comunidade *queer* também é, frequentemente, representada no ecrã como um espaço em que podem ser traçadas novas formas de existir coletivamente ou de viver os afetos – em que podem, por exemplo, ser redefinidas noções como a de família. A constituição de “famílias escolhidas”, após uma experiência de rejeição por parte da família biológica, é, historicamente, uma etapa na trajetória de muitas pessoas *queer* – uma realidade que é explorada no documentário *Paris is Burning* (Livingston, 1990). Algumas das potencialidades políticas da vida em comunidade, de que Taylor (1989) nos fala, são objeto de experiência neste tipo de filmes sobre vivências *queer*.

As possibilidades de existência que os filmes *queer* mais comunitaristas oferecem são interessantes e importantes, mas, do meu ponto de vista, continuam a empurrar as pessoas *queer* para uma vida de insularidade, em que só serão totalmente compreendidas entre indivíduos com experiências de vida semelhantes. É uma condição melhor do que a solidão, mas a insularidade comunitária pressupõe que, à volta da ilha composta por indivíduos semelhantes, haverá sempre um mar de pessoas hostis a estas

vivências. Neste sentido, parece-me que é possível sermos mais ambiciosos com as possibilidades de existência que conceptualizamos para pessoas *queer*. Podemos imaginar um mundo em que a opressão homofóbica e transfóbica – e outras formas de opressão – deixam de existir. E existem filmes de um terceiro tipo – os filmes coletivistas, exemplificados nesta tese por *Coming Out* (Carow, 1989) e *Fresa y chocolate* (Gutiérrez Alea & Tabío, 1993) – que nos podem ajudar com isso.

Coming Out (Carow, 1989) e *Fresa y chocolate* (Gutiérrez Alea & Tabío, 1993) são casos particulares de narrativas fílmicas coletivistas, na medida em que ocorrem em sociedades socialistas em construção e exploram, especificamente, o lugar das pessoas *queer* nessas mesmas sociedades³². Classifico estes filmes como coletivistas pelo facto de representarem as problemáticas enfrentadas por pessoas *queer* como algo que, para além de não existir isolado de outras formas de opressão que ocorram na sociedade representada, diz respeito a todos os membros dessa mesma sociedade. Isto é, são filmes que não representam a opressão com base na orientação sexual e identidade de género como sendo, essencialmente, uma angústia pessoal de determinados indivíduos ou o infortúnio de uma comunidade marginalizada, mas sim como o problema de toda uma sociedade, que só poderá ser combatido a partir do esforço coletivo dos seus habitantes (e não apenas daqueles que são *queer*). Para além disto, como foi referido, é importante que estes filmes representem este tipo de opressão como algo indissociável de outras formas de desigualdade vigentes e que ofereçam às suas personagens *queer* a possibilidade de intervirem em lutas que não se prendem, especificamente, com a sua *queerness*. Um filme que satisfaz estes critérios é *Orgulho* (Warchus, 2014), que representa um movimento real de solidariedade entre pessoas *queer* e mineiros em greve, que ocorreu no Reino Unido, entre 1984 e 1985, durante a administração do governo liderado por Margaret Thatcher. Como é representado no filme, este

³² Pode parecer estranho dizer que *Coming Out* (Carow, 1989), um filme que estreou na RDA a 9 de novembro de 1989, o dia em que ocorreu a queda do Muro de Berlim (Frackman, 2018), decorre numa sociedade socialista em construção (sendo que, diegeticamente, parece que o filme se situa na atualidade da época, i.e., o final da década de 1980). Ainda que saibamos que a RDA se dissolveria pouco tempo depois desta estreia, é importante ter-se em consideração que os alemães de leste – incluindo os criadores do filme – não teriam forma de saber, com exatidão, qual seria o futuro do seu país, pelo que, para todos os efeitos, a narrativa fílmica decorre numa sociedade socialista em construção.

movimento de solidariedade mútua é despoletado pela fundação do coletivo *Lesbians and Gays Support the Miners* (LGSM), composto por pessoas *queer* que se dedicaram à angariação de fundos para os mineiros em greve. *Orgulho* (Warchus, 2014) foca-se nesta solidariedade, destacando momentos como a organização de um grande concerto de angariação de fundos – intitulado *Pits and Perverts* – e a participação em massa de sindicatos de mineiros na Marcha do Orgulho Gay de Londres, em 1985.

Sendo um exemplo claro de um filme coletivista, *Orgulho* (Warchus, 2014) não deixa de possuir algumas limitações. O filme é protagonizado por Joe “Bromley” Cooper (interpretado por George MacKay), uma personagem fictícia que coexiste no filme com versões ficcionalizadas de pessoas reais que participaram no movimento, como é o caso de Mark Ashton (interpretado pelo ator Ben Schnetzer), cofundador do LGSM. A relevância diegética da personagem de Bromley, um jovem gay que, através da sua participação no LGSM se torna mais confortável com a sua sexualidade, tem um efeito algo individualizante na narrativa: a luta coletiva é representada a partir do significado que tem para o trajeto de emancipação individual desta personagem fictícia. O trajeto de Bromley no filme assume a configuração de uma narrativa convencional de *coming out*, uma estrutura muito comum em filmes sobre personagens *queer*. Isto não é, por si só, problemático, mas é uma escolha narrativa pouco original. A adição deste elemento ficcional reforça a ideia de que aquilo que é mais relevante no percurso de vida de uma pessoa *queer* será sempre um processo de *coming out*, enquanto retira espaço a representações daquilo que é, de facto, único na narrativa do filme: o movimento específico de luta coletiva que retrata³³. E este movimento é suficientemente

³³ Esta objeção prende-se, principalmente, com o facto de, num filme que procura representar eventos reais, ter sido escolhido um protagonista completamente ficcional, cujo percurso de *coming out* convencional – quase obrigatório em filmes sobre personagens *queer* – ocupa uma parte muito significativa do filme. Existe outra personagem no filme, um mineiro mais velho, que também tem um momento de *coming out*, que é incorporado na narrativa de uma forma muito mais interessante e bem-conseguida. Também é importante referir que a mera existência de personagens completamente ficcionais num filme sobre factos reais não é, por si só problemática: o que sucede é que, no contexto deste filme, a adição do protagonista ficcional dá um enfoque individualizante a uma narrativa fílmica que é, de resto, coletivista.

interessante e comovente por si só, não necessitando desta narrativa comum para se tornar mais apelativo.

Outro aspeto relevante no filme é a forma como trata as convicções políticas de Mark Ashton, que era militante do Partido Comunista da Grã-Bretanha e se tornaria, pouco tempo depois do período representado no filme, Secretário-Geral da sua ala jovem: o filme limita-se a fazer alusões discretas à ideologia comunista do cofundador do LGSM, como quando este é vaiado antes de falar em público, por alguém que grita “commie!” (Warchus, 2014, 00:18:03). No momento que antecede os créditos finais, em que é apresentada alguma informação sobre o percurso de vida subsequente das pessoas envolvidas no movimento de solidariedade, a legenda referente a Mark Ashton centra-se no seu diagnóstico e subsequente morte devido a complicações decorrentes da SIDA, mantendo as alusões à sua atividade política vagas: “Mark Ashton continued to fight for political and civil rights causes. He died on February 11th 1987, just days after his diagnosis with HIV AIDS. He was 26.” (Warchus, 2014, 01:52:47). Numa opção que contrasta com a omissão da militância comunista de Ashton, o filme termina com a menção de uma moção, apresentada numa conferência do Partido Trabalhista um ano depois da greve dos mineiros, em que era proposta a inclusão da temática dos direitos de pessoas gays e lésbicas no manifesto deste partido, cuja aprovação foi conseguida graças ao voto favorável do Sindicato Nacional de Trabalhadores de Minas (Warchus, 2014, 01:53:17). A escolha de mencionar explicitamente um aspeto da atividade de um partido político de centro-esquerda, associada à omissão da atividade política comunista do cofundador do LGSM, reforça uma perceção comum de uma incompatibilidade entre a luta por direitos *queer* e a assunção de uma mundividência socialista. Ainda que a militância em organizações comunistas esteja longe de ser, naturalmente, a única forma de luta coletiva possível, é interessante que essa militância raramente seja representada em cinema como uma possibilidade real de intervenção para pessoas *queer*. Neste sentido, para além de serem filmes coletivistas, *Coming Out* (Carow, 1989) e *Fresa y chocolate* (Gutiérrez Alea & Tabío, 1993) destacam-se por desafiar esta suposta incompatibilidade entre lutas *queer* e projetos políticos socialistas.

2. *Coming Out* (1989): A construção do socialismo e a homossexualidade na República Democrática Alemã

No início da sua cena de abertura, *Coming Out* (Carow, 1989) apresenta-nos um cenário de celebração e movimento – uma noite animada por fogo de artifício, transeuntes e transportes públicos que circulam – através do qual irrompe uma ambulância com as sirenes ligadas. Nessa ambulância é transportado ao hospital o jovem Matthias (interpretado por Dirk Kummer), na sequência de uma tentativa de suicídio. Após uma representação visceral da lavagem gástrica a que é sujeito, uma médica preocupada questiona Matthias, que se encontra sozinho a recuperar num dos corredores do hospital, sobre a razão que motivou a sua decisão. Quando o jovem, visivelmente transtornado, responde que é gay, a médica tem uma atitude carinhosa e assegura-o de que tal não é motivo para tristeza. Esta cena dá-nos informações relevantes sobre a situação desta personagem: sente-se alienada e angustiada em virtude do peso da homofobia nas perceções sociais sobre a sua orientação sexual – estados de espírito que seriam frequentes entre a comunidade gay na RDA, sendo, de acordo com McLellan (2011), o suicídio era uma causa de morte comum nesta população – mas é ouvida por uma pessoa que lhe procura comunicar que o sofrimento não é uma característica inevitável e “natural” de uma vivência como a sua. No entanto, o gesto da médica não é suficiente para apaziguar a solidão profunda de Matthias. Esta solidão não é estritamente individual, mas uma realidade frequente entre pessoas marginalizadas, sendo exemplificada na experiência de múltiplas pessoas queer naquela sociedade. O lugar deste tipo de experiência no contexto da RDA será explorado ao longo do filme, como destaca Frackman (2022, p.12):

As it weaves its way through the merrymaking, it sets up a miniature version of the melodrama we will see enacted in *Coming Out*: the experience of LGBTQ+ East Germans within the larger society. The lives of people (like Matthias), along with their crises, go on largely unacknowledged by the rest of society. Normality, in this case the festivity of the holiday, continues despite the distress of the minority. The opening sequence prompts questions about queerness and its relations to society and whether queerness can fit into that society. What does

someone like Matthias need from his society? The suicide attempt is a prompt for the question; the rest of the film is an effort to move toward an answer.

Na sequência seguinte, com luz diurna, por entre uma maré colorida de automóveis Trabant (que situam inequivocamente a narrativa na RDA), é introduzida a personagem de Philipp Klarmann (interpretada por Matthias Freihof), que faz a sua primeira aparição a dirigir-se alegremente de bicicleta para o trabalho – uma imagem sadia, que contrasta com o cenário sombrio que abre a narrativa. A caracterização de Philipp é algo remanescente de uma versão alemã de um professor John Keating (*Clube dos Poetas Mortos* (Weir, 1989) e *Coming Out* (Carow, 1989) estrearam no mesmo ano), na medida em que, devido aos seus métodos pedagógicos “não-convencionais” – que incluem o fomento da reflexão crítica dos estudantes através da poesia, inclusive com momentos de dança na sala de aula – é encarado com desconfiança por parte da direção da escola secundária em que leciona.

É com uma colega de trabalho (professora) e antiga colega de faculdade, Tanja (interpretada por Dagmar Manzel), que Philipp desenvolve a primeira relação amorosa central na narrativa. Ainda que, desde o início, a postura do protagonista não seja indicadora de segurança e estabilidade na relação, a mesma é claramente posta em causa com a chegada de Jakob – um amigo de Tanja no presente, que, sem que esta inicialmente o saiba, pertence também ao passado de Philipp (como depreendemos pelo seu comportamento). A cena sugere que terá a dado ponto existido algum tipo de ligação amorosa entre Jakob e Philipp, o que intensifica neste as dúvidas relativamente à sua sexualidade. As interrogações e a desorientação de Philipp acabam por conduzi-lo, algo aleatória ou intuitivamente, a um bar gay, à entrada do qual Philipp permanece algum tempo, sondando timidamente, até ser puxado para o interior, onde se depara com indivíduos que, perante o misto de medo e curiosidade que reconhecem nos olhares que Philipp dirige às manifestações de afeto e de atração entre as pessoas, assumem uma postura acolhedora e de empatia:

Inside the bar, the artificiality of the men’s costumes and makeup is juxtaposed with the authenticity of emotion they display toward Philipp and each other: fun, friendliness, generosity (Philipp is offered cigarettes and drinks), and empathy (the waiter tells him he “need not be scared”). Philipp’s eyes are drawn to the outrageous and sexual nature of the carnival costumes

– cross dressing, heavy makeup, exposed buttocks. Yet, the camera lingers on the visible affection and connection between the couples on the dancefloor. (...) the viewer sees not just gay desire but intimacy as well. (McLellan, 2015, pp.420-421)

É nessa atmosfera de animação e cores variegadas, num espaço congestionado mas livre, repleto de indivíduos vestidos de forma criativa (não reproduzem uma norma; não são réplicas uns dos outros) – algo que é também sugestivo de que a ação tem lugar durante o Carnaval (*Fasching*), uma ocasião festiva muito acarinhada pela comunidade gay da RDA (McLellan, 2015) – de pessoas que bebem, dançam e namoram, que Philipp vê pela primeira vez Matthias, o jovem que surge no início do filme. As visitas a bares e espaços frequentados por pessoas *queer* e, em particular, a relação amorosa e sexual que desenvolve com Matthias, são etapas fundamentais no processo de autoaceitação de Philipp. Este processo, que é o tema central do filme, tem as suas dificuldades: as atitudes desonestas de Philipp acabam por inviabilizar as suas relações com Tanja e Matthias; Philipp enfrenta uma rejeição por parte da sua mãe, vem a sofrer discriminação na escola onde trabalha devido à sua homossexualidade e lida com a frustração e o medo suscitados pela vida numa sociedade permeada por perceções sociais homofóbicas. Este processo chega a um desfecho quando, ao ser confrontado com uma aula assistida, promovida por uma direção escolar que parece considerar que uma suspeita de homossexualidade consistiria num atestado de incompetência para uma carreira de professor, Philipp se recusa a compactuar com a postura de vergonha que os seus superiores hierárquicos lhe procuram incutir, mantendo-se em silêncio até, perante a insistência da diretora, afirmar apenas “Ja” – a última palavra pronunciada no filme, a qual pode ser tomada como símbolo de que Philipp finalmente aceita, com tranquilidade, o facto de ser um homem gay. De acordo com Frackman (2022), no argumento original do filme esta cena consistia num monólogo extenso, em que Philipp discutia vários aspetos do seu processo de autoaceitação, afirmando claramente o conforto que sente atualmente com o facto de ser gay, tendo sido alterada a pedido do ator que interpreta o papel de Philipp, dando lugar a uma cena que é menos explicitamente didática, mas que deixa clara a forma como esta personagem passa a encarar o seu lugar no mundo:

Matthias Freihof, playing Philipp, found this monologue awkward. He managed to convince Carow and Witt to change the scene, so that Philipp vaguely answers all questions at once with his single “Yes.” In this way he acknowledges the call from the principal while also answering the questions that have been hanging over his head: Is he gay? Will he accept himself for who and what he is? Will he move forward and continue as a teacher? Will he claim his place in society? Is there a place for him in this society? The principal and other teachers who sit in and observe Philipp’s class, prompted by “certain events,” hear Philipp’s general yet categorical affirmation on behalf of the wider GDR society beyond the school’s walls. (Frackman, 2022, p.80)

Sendo caracterizado por Frackman (2022) como um melodrama, este filme de Heiner Carow não se coíbe de utilizar elementos de artificialidade, particularmente recrutados para enfatizar momentos dramáticos de diálogo entre as personagens ou para auxiliar os propósitos mais didáticos da obra, na concretização da sua narrativa: estes estão presentes desde os clichés típicos de comédia romântica, que permeiam a relação entre Philipp e Tanja, ao hábito de diversas personagens no filme – sendo Philipp o principal praticante – de fugir repentinamente de conversas e situações desconfortáveis, a correr. Os possíveis desfechos convencionais para a narrativa que poderiam ser inferidos a partir do uso destes artifícios são, no entanto, subvertidos neste final aberto do filme, em que a aceitação de si mesmo como gay é a única certeza transmitida sobre as possíveis trajetórias na vida futura de Philipp, como explica Frackman (2022, p.82):

Philipp’s affirmative positioning is a surprising product of the film’s melodramatic techniques. Recalling Jonathan Goldberg’s assertion that melodrama creates “a space of irresolution,” there is not definitive narrative resolution in *Coming Out*. One of the primary drivers of the film’s plot and Philipp’s uncertainty, the queered love triangle, has fallen apart without the triumph of either of the “competitors” for Philipp. Whatever expectations for a conventional happy ending—or one in which Philipp finds contentment in a relationship with either Tanja or Matthias—that the film may have created, including in its use of multiple genre devices like romantic comedy tropes, have been abandoned. Instead, this ending is an optimistic one, perhaps naively so, but it imagines a possible outcome for Philipp in which he confidently stands alone.

O auge emocional do filme surge quando Walter – um cliente habitual mais velho do bar retratado no filme, dado a ver à audiência como parte integrante da vida daquele espaço desde que Philipp o descobre e visita pela primeira vez –, ao procurar confortar

um Philipp embriagado que se comporta de forma emocionalmente descontrolada, lhe toca no ombro; gesto prontamente recebido com um murro e a acusação de ser “um velho nojento”. Neste momento, Achim, um empregado do bar, intervém e tenta proteger Walter, que rejeita os esforços de Achim para manter Philipp afastado e senta-se a conversar com este, enquanto bebe uma longa série consecutiva de copos de brandy, relutantemente fornecidos pelo empregado de mesa. Visivelmente revoltado com a violência e repugnância manifestas por Philipp, as quais parece reconhecer como projeção de sentimentos que Philipp poderá ter relativamente a si mesmo, Walter chama a atenção para que o ato de um homem gay confortar outro homem não significa necessariamente uma expressão de interesse sexual. Quando, a dado ponto, Philipp assume o terror em que vive e exprime por fim, através do choro intenso, o medo que sente face ao que a revelação da sua orientação sexual poderia comportar para a sua carreira como professor, Walter encara-o com um olhar firme – próprio de alguém calejado por uma vida de perigos e resistência – e afirma que a situação do jovem “podia ser pior”. Walter relata então a violência das perseguições que enfrentou devido à sua homossexualidade, durante o regime nazi, e que incluem a sua detenção e encarceramento, bem como do seu namorado na época – a quem se refere como “o amor da minha vida” – em campos de concentração. Como aspeto crucial na mitigação do trauma por si vivido às mãos dos nazis, Walter – cuja personagem é interpretada por Werner Dissel, um ator que veio aderir ao Partido Comunista de Alemanha após a Segunda Guerra Mundial, período em que foi encarcerado pelo regime nazi devido à sua atividade de resistência (DEFA Film Library, 2024) – destaca a importância da sua filiação no Partido Comunista da Alemanha e do seu envolvimento na luta antifascista no pós-guerra, afirmando que “os camaradas salvaram-me”. Na reflexão que tece sobre a sociedade socialista que ajudou a construir, Walter valoriza profundamente o “fim da exploração do homem pelo homem” e o combate a formas de discriminação como o antissemitismo, que encara como lutas concretizadas na RDA, constatando ao mesmo tempo que as necessidades da população gay foram “esquecidas”, referindo-se assim à homofobia que prevalecia ainda no país. Ao longo desta conversa, Walter reconhece partilhar com Philipp, e com outras pessoas que frequentam o bar, uma solidão que os

faz esperar indefinidamente, por amor, naquele local; uma esperança cujo adiamento se confunde com a extensão da própria vida. Essa “espera eterna”, naquele refúgio, representa também a ostracização daquelas pessoas, o relegar das suas vivências para a margem da vida social; a lei de exclusão que prevalece no mundo exterior, além das portas do estabelecimento. Porém, o velho comunista veterano comunica a Philipp que a realidade em que este se encontra atualmente, graças ao trabalho e esforço daqueles que resistiram à Alemanha nazi, é significativamente melhor e mais livre do que a enfrentada por ele na sua própria juventude.

A escolha do velho comunista para abrir os olhos de Philipp, por oposição a alguém mais estereotipicamente *queer*, é criticada por McLellan (2015, p.421):

The film seems to suggest that true acceptance of homosexuality involves embracing one's inner queer. (...) Yet, the film does not offer redemption through makeup and drag. Ultimately, it is Philipp's conversation with a gay but straight-acting veteran of a concentration camp that provides the pivotal scene in the film. This older, suited figure explains that he was imprisoned by the Nazis for his sexuality and only survived the camp with the help of communist fellow prisoners. Only when his own sexuality is put in the conventional political context of antifascism, and shown to be compatible with a belief in socialism, is Philipp able to come to terms with his own otherness. At the end, the film circles back to the idea that being gay involves a fundamental queerness that is incompatible with the conventionality and small-mindedness of GDR life.

Estas reflexões de McLellan parecem indicar que, a seu ver, a atribuição deste papel central no caminho de Philipp para a autoaceitação a Walter, – alguém que, por se apresentar de uma forma convencionalmente masculina ou, possivelmente, por não ser visto a ter qualquer interação amorosa ou sexual com um homem no filme, é descrito pela autora como alguém que “age de uma forma heterossexual”, e que, ao ser abertamente comunista, encarna uma caracterização “politicamente aceitável” da homossexualidade, exemplificando a possibilidade de ser simultaneamente gay e defensor da ideologia socialista vigente na Alemanha de Leste – se tratará de um exemplo de submissão dos criadores do filme ao conservadorismo que a autora considera definidor da RDA.

Do meu ponto de vista, esta posição da autora revela uma avaliação da qualidade da cena à luz de uma concepção do que é ter-se uma aparência “suficientemente gay”: não me parece pertinente descrever Walter, uma personagem assumidamente homossexual que é vista a frequentar bares gay desde a sua primeira aparição no ecrã, como “straight-acting” (McLellan, 2015, p.421), por se apresentar com uma indumentária diferente do *drag* e maquilhagem que outras pessoas *queer* no filme, geralmente mais jovens que Walter, utilizam frequentemente.

Considerando a prevalência histórica de estigmatização de pessoas estereotipicamente mais femininas dentro da comunidade LGBT, parece-me estar longe de despropositada a tese de que a escolha de alguém com uma expressão de género mais masculina (e com convicções políticas alinhadas com a ideologia vigente) para auxiliar Philipp a aceitar a sua *queerness*, por oposição ao desenvolvimento de um cenário em que o protagonista ultrapassa os seus preconceitos mais enraizados e compreende o poder emancipatório do *drag* e da maquilhagem, pode comunicar a ideia de que é preferível viver a homossexualidade de uma forma socialmente aceitável, não perturbando demasiado a heteronormatividade que permeava o quotidiano da RDA. No entanto, atentando em como várias formas de ser *queer* são representadas em *Coming Out* (Carow, 1989), considero que esta tese, patente na análise de McLellan (2015, p.421), não descreve adequadamente a forma como estes temas são trabalhados no filme: não só a narrativa não parece tecer juízos de valor sobre as suas personagens *queer* com base no carácter subversivo da sua aparência, como os momentos cruciais de desenvolvimento de outras personagens assumem uma configuração muito distinta da conversa emancipatória que Philipp tem com Walter. No caso de Matthias, por exemplo, que se encontra maquilhado e disfarçado de Pierrot quando é avistado por Philipp pela primeira vez, o ponto alto de desenvolvimento da sua história surge quando, perante a descoberta de que Philipp lhe escondera o seu relacionamento com Tanja enquanto se apaixonavam, Matthias rejeita a tentativa de Philipp de restaurar a relação entre os dois. Tendo iniciado o seu percurso em *Coming Out* (Carow, 1989) com uma tentativa de suicídio, Matthias assume no filme o estado de solidão e desespero em que se encontrava quando se começou a apaixonar por Philipp, tendo vivido esta curta ligação

com muita intensidade e expectativa, algo que destaca o crescimento de autoestima que está patente na sua decisão de rejeitar alguém porque que lhe mentiu e se mostrou incapaz de o assumir. As diferenças fundamentais entre Philipp e Matthias, no que diz respeito à relação de ambos com a sua orientação sexual, são evidenciadas ao longo do filme, estando patentes, nomeadamente, na maior facilidade em se relacionar com outras pessoas queer e maior conforto na assunção da sua identidade que Matthias demonstra – incluindo, nomeadamente, a sua família na celebração do seu aniversário, que tem lugar num bar gay – o que contrasta com a oscilação entre sentimentos de medo, repúdio e curiosidade, que caracterizam a postura de Philipp quando frequenta espaços queer. Esta disparidade é também destacada na conversa que Philipp e Matthias têm antes de fazerem sexo pela primeira vez, em que Philipp pergunta a Matthias – que está visivelmente feliz com o desenvolvimento da relação – se os seus pais se incomodam com o facto de o filho ter ido para casa de Philipp após a festa de aniversário ou se o angustiam as possíveis consequências que a sua homossexualidade venha a ter na realização de projetos de vida típicos, como o de ter filhos, ficando aparentemente surpreendido quando o jovem responde negativamente às suas questões.

O medo de Philipp perante a sua própria *queerness*, na medida em que se reflete distintamente nas suas interações com outras pessoas queer, é explorado ao longo do filme, sendo revelado de forma particular quando Philipp – que numa cena anterior se envolvera num confronto físico para proteger um homem negro de um ataque violento de skinheads numa carruagem de metro – vê um homem gay a ser espancado por um grupo violento semelhante, que o terá marcado como alvo pela sua expressão de género mais andrógina, e Philipp reage abandonando o local a correr. Este gesto ecoará mais tarde na narrativa: no momento em que Philipp se encontra mais vulnerável, este jovem surge uma vez mais, por alguns instantes, ocupando confortavelmente o mesmo espaço, como observou Frackman (2022, p.74):

When Achim leaves the room to fetch the drinks, the camera catches the young femme white man who was assaulted in the subway-station hallway earlier in the film when Philipp ran

away. Now these two men's lives are reconnected, and Philipp is in the more vulnerable position, while the younger man self-assuredly orders a drink.

O caminho que Philipp percorre até compreender que as outras pessoas queer não são uma ameaça, mas sim indivíduos com quem partilha vivências e circunstâncias de vida importantes, é desenvolvido em articulação com um retrato cinematográfico de vários aspetos da experiência de membros da comunidade LGBT na República Democrática Alemã – um objetivo da obra que é intensificado por escolhas específicas, como o uso dos bares Die Schoppenstube e Zum Burgfrieden, espaços bastante frequentados pela comunidade gay de Berlim Oriental – como cenário ou a prevalência de atores abertamente queer no elenco (Frackman, 2022). A pretensão de representar adequadamente estas vivências, incluindo as condições mais duras que enfrentam no presente da narrativa, e a proposta de que se entrevê no horizonte um futuro livre de opressão, pelo qual vale a pena lutar, são dimensões centrais na narrativa de *Coming Out* (Carow, 1989) : “(...) the landmark film has a dual message: to reflect the contemporary lives of gay people in East Germany (...) and to project towards an aspirational future in which gay people do not face this kind of stigmatisation and pressure to conceal their identities” (Frackman, 2018, p.472).

Existirão, naturalmente, tantos percursos de vida diferentes quanto pessoas na história da RDA, e o mesmo se aplica à camada *queer* da sua população. Esta multiplicidade de experiências está patente, também, nas diversas relações que os indivíduos estabeleciam com a ideologia marxista-leninista do país. Regressando à crítica de McLellan (2015, p.421), relativa à escolha de um homem gay comunista como elemento catalisador decisivo no processo de autoaceitação de Philipp, é importante referir que, perante a diversidade de perspetivas que os alemães de leste em geral, e os seus membros *queer* em particular, assumiam face à ideologia socialista do país, não seria possível representar todas as mundividências existentes no contexto de um filme. Não é por se alinhar com a ideologia política vigente no país em que se desenrola a narrativa que a história de Walter deva ser encarada com desconfiança e a sua perspetiva interpretada como propaganda sem valor crítico – sendo que, para cumprir esse propósito, seria mais intuitivo representar Philipp como comunista, por exemplo,

o que não sucede. Na conversa com Walter, Philipp torna-se capaz de conceptualizar a possibilidade de viver em liberdade enquanto um homem gay e percebe que, perante a realidade de opressão, existe um caminho diferente da autocomiseração: a resistência. O facto de Walter ser comunista não é uma coincidência na narrativa, mas sim uma dimensão crucial na perspetiva que o seu percurso de vida exemplifica – que é inequivocamente alinhada com a ideologia do governo vigente, mas que não deixa por isso de surtir um efeito positivo no protagonista – de que as condições de opressão cuja experiência partilha com Philipp não são apenas uma dor individual, mas sim um obstáculo a derrubar através da luta coletiva:

Walter's recounting of this personal story and its relationship to the struggle for equality fits well within the kind of antifascist narrative that East Germany had long prized. He praises the egalitarian work of the socialist nation while criticizing it for its contradictory perspectives on same-sex affection and relationships. Walter's critique also posits homosexuality and antiqueer prejudice as problems that reach far beyond the individual. The scene echoes this by occasionally shifting the camera's attention to other people in the bar, illustrating that Philipp is not alone in feeling isolated. If socialist society can squarely face the continuing problems that many of its citizens face (which the film illustrates through its allusions to antiqueer prejudice, racism, youth discontent, and far-right violence), then it can fulfill its own potential while facilitating the self-acceptance of its people. (Frackman, 2022, p.78)

É através desta conversa com Walter, no bar gay que ambos frequentam, que Philipp se liberta do medo com que, até então, via a sua própria *queerness*. Evidente desde a primeira vez em que este espaço é apresentado – em que a complexidade na interação entre as pessoas que o frequentam é evidenciada pela câmara de filmar –, o bar gay tem um papel determinante em *Coming Out* (Carow, 1989). É um espaço hedónico e de excessos, mas também de afeto, amizade e solidão. É o sítio em que Philipp conhece Matthias e o local onde ocorre a conversa com Walter, que assume um papel crucial na trajetória de vida de Philipp. É, também, aqui que Matthias celebra o aniversário com a sua família. Esta multiplicidade de usos do espaço é interessante, porque contrasta com uma tendência para se associar este tipo de espaços, maioritariamente, a dimensões negativas, que é comum em representações cinematográficas de bares gays, uma realidade identificada por Jeremy Atherton Lin (2021), no seu livro *Gay Bar: Why We Went Out*. O autor recorda, em particular, a forma

como um bar gay é representado no filme *Beautiful Thing* (MacDonald, 1996), um filme que, de forma geral, se destaca positivamente, devido à naturalidade e otimismo com que representa o amor entre os rapazes adolescentes que o protagonizam, uma perspectiva particularmente refrescante, tendo em conta que o filme estreou na década de 90:

The boys are blatantly new. They are eyed up by regulars, labelled *chicken*, pulled reluctantly into the drag queen's lascivious banter. (...) The film then cuts to a nearby park after nightfall, where the two are chasing each other through trees. They've escaped into nature, the opposite of the campiness and constriction of the bar. (...) When they kiss, they are not only smitten but relieved. They are not only outside of the building, but of category. The song "Make Your Own Kind of Music" plays. The message must be that our protagonists are too good for the gay bar, where lonely souls fool themselves into a false notion of community. The viewer wishes the boys can stay forever young, never becoming the lecherous, rubicund men in the bar, let alone the drag queen. (Atherton Lin, 2021, p.106)

A dicotomia que encontramos em *Beautiful Thing* (MacDonald, 1996) – em que o ambiente de um bar gay é representado como sórdido e contrastado com a inocência atribuída aos protagonistas adolescentes – não existe em *Coming Out* (Carow, 1989). No filme de Carow, o bar é um espaço de refúgio comunitário, onde Philipp deixa de odiar a *queerness* que existe em si próprio e em outras pessoas. No entanto, o filme não se fica pela representação de uma perspectiva comunitarista – na conversa entre Walter e Philipp são expostas as razões pelas quais o bar funciona, também, como uma espécie de *ghetto*, para o qual uma sociedade opressiva relega as pessoas *queer*. O problema não é o bar existir, mas sim a violência que ocorre fora das suas portas e que o obriga a existir. Devido à conversa com Walter no bar, Philipp torna-se capaz de fazer frente à submissão que lhe querem impor no seu local de trabalho. O gesto de afirmação de Philipp, que encerra o filme, não é um ato de repúdio face ao bar e às pessoas *queer* que o frequentam – é a segurança desse ambiente comunitário e amizade de quem o frequenta que tornam Philipp capaz deste mesmo gesto. O "Ja" de Philipp reivindica um futuro em que as pessoas *queer* podem viver em liberdade naquela sociedade – dentro e fora das paredes do bar.

3. *Fresa y chocolate* (1993): o conflito como motor do futuro

Como vimos nos capítulos anteriores, é comum que vivências *queer* – e que formas de resistência face a um contexto de opressão direcionada a essa *queerness* – sejam representadas no cinema a partir de uma lente individualista. Esta tendência de representação cinematográfica reflete, por um lado, uma percepção social liberalizante sobre as lutas pelos direitos *queer*: estas lutas são, frequentemente, encaradas como sendo travadas, essencialmente, em nome da liberdade individual. Sendo vistas como lutas por liberdade individual, assentes na reivindicação de um direito à diferença, é comum considerar-se que o seu contexto natural será o das sociedades liberais contemporâneas. É também comum pensar-se que a intervenção, por parte de governos ou organizações políticas, em assuntos *queer*, é algo que pode ser avaliado isoladamente, sem se ter em consideração a visão que estes projetos políticos assumem perante outras esferas da vida em sociedade. Se dois países garantirem, de forma idêntica, direitos como o casamento entre pessoas do mesmo género, o acesso à adoção por parte de casais de mulheres ou de homens, a autodeterminação de género no plano jurídico e o acesso a cuidados médicos de afirmação de género, enquanto consagram formas semelhantes de proteção jurídica contra discriminação homofóbica e transfóbica, é provável que ocupem lugares semelhantes em *rankings* que mapeiam o seu grau de *queer-friendliness* – independentemente de diferenças que possam ter na forma como encaram esferas da vida em sociedade como a saúde, a educação, a segurança social ou o trabalho. Esta forma de pensar direitos *queer* pressupõe uma visão atomizante daquilo que é importante na vida em sociedade: todas as necessidades que as pessoas *queer* têm, em virtude de serem pessoas, são desligadas das necessidades que possam ter enquanto pessoas, especificamente, *queer*.

Fresa y chocolate (1993), realizado por Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío, com o argumento de Senel Paz (baseado num conto da autoria do mesmo), é uma obra cinematográfica que explora diferentes perspetivas sobre aquilo que um ser humano precisa da sua sociedade. Tendo lugar em Cuba, na cidade de Havana, no ano de 1979,

a narrativa explora as interações complexas – que culminam numa grande amizade – entre dois homens com perspectivas de vida, aparentemente, incompatíveis: David é um estudante universitário de ciência política, com origens populares, militante comunista, ateu e heterossexual; Diego é um artista gay, com cerca de 30 anos, religioso, que, devido à perseguição e encarceração de homossexuais e dissidentes políticos em campos de trabalho forçado, que ocorreu em Cuba nos anos que se seguiram à Revolução Cubana (já não sendo uma realidade no país no ano em que a narrativa do filme decorre), e às restrições de liberdade artística e homofobia com que é confrontado, assume uma posição crítica face ao governo cubano.

Os percursos destes homens cruzam-se pela primeira vez quando Diego, após fazer uma aposta com um amigo, se senta na mesa de esplanada em que David se encontra a comer um gelado de chocolate. Com o intuito de seduzir David, Diego alterna colheradas do seu gelado de morango com afirmações irónicas sobre a situação política de Cuba. Ainda que se demonstre visivelmente desconfortável com a abordagem do artista, David fica interessado nos livros que Diego traz consigo, acabando por aceitar o convite para visitar a casa do artista, que lhe promete o empréstimo de livros e a oferta de fotografias que havia tirado de uma peça de teatro em que David representara.

O apartamento de Diego – repleto de livros, símbolos culturais cubanos e estrangeiros (como imagens de Marilyn Monroe), imagens religiosas, esculturas (também centradas em figuras religiosas) e com uma pintura enorme de um pénis na parede – deixa David simultaneamente apreensivo e fascinado. Como afirma Francine A'ness (1996), a casa eclética de Diego é o seu refúgio, uma idealização de uma Cuba feita à sua medida:

No tricolored national flag is erected in Diego's space; instead, a giant, multicolored painting of a penis serves to endorse the "national" ideal. This "little, personalized Cuba" Diego constructs in his apartment has been designed to be a more accepting place than the "hegemonic or Official Cuba." (A'ness, 1996, p. 90)

Nesta primeira visita – em que Diego tenta, persistentemente e sem sucesso, seduzir David – notamos que o misto de apreensão e fascínio, que o estudante comunista deixa transparecer, não se direciona apenas à decoração da casa de Diego

mas, também, à personalidade do próprio. Quando Diego começa a falar sobre ser um homem gay – e coloca a hipótese de David também se interessar por homens – o jovem militante fica furioso e vai-se embora.

David descreve a interação que teve com o artista ao seu colega de quarto – Miguel, também militante comunista –, que suspeita que Diego possa estar envolvido em algum tipo de conspiração contrarrevolucionária. David concorda e aceita espiar o artista, para confirmar as suspeitas. Além das imagens religiosas e objetos estrangeiros (de aquisição difícil em Cuba) que adornam a sua casa, é o facto de Diego ter mencionado encontrar-se, no âmbito da dinamização de uma exposição artística, em diálogo com uma embaixada (de um país nunca especificado) que deixa os estudantes comunistas em alerta. No entanto, à luz da homofobia casual que marca as suas conversas sobre o artista, é evidente que a principal fonte de inquietação de David e Miguel, perante a conduta de Diego, radica na sua homossexualidade – a qual, de acordo com David, se tornou evidente quando Diego pediu um gelado de morango, e não de chocolate, na gelataria.

As visitas recorrentes de David à casa de Diego – motivadas, inicialmente, por um propósito de espionagem – rapidamente se convertem na ocasião para intensas discussões sobre política e cultura. Ainda que contenham momentos de convívio leve e de partilhas pessoais, as interações dos dois homens são, principalmente, interações de conflito. Como observa A'ness (1996), os protagonistas são caracterizados como arquétipos: David é representado como um jovem ingénuo, que segue dogmaticamente as linhas políticas que aprende na sua militância; Diego – apesar de não se encontrar numa situação económica favorável – cultiva uma imagem burguesa e intelectual, ironizando com as conquistas da Revolução e exibindo alguns traços racistas e elitistas³⁴. As críticas constantes de Diego ao governo cubano e à Revolução – motivadas pela limitação de liberdade de expressão que sente, particularmente enquanto artista – deixam David frustrado. A hostilidade de David face à homossexualidade entristece

³⁴ No entanto, como observa Minero (2006), algumas das afirmações potencialmente racistas de Diego aparentam ser de cariz irónico. A ironia constante de Diego – que dificulta um pouco uma leitura da personagem – está associada a uma postura cínica que mantém face à sociedade em que vive.

profundamente o artista: o estudante mostra-se perplexo por saber que Diego tem uma ótima relação com os pais, que sabem que o filho é gay, e propõe que a sua homossexualidade deverá ter sido originada por algum desequilíbrio hormonal. Diego repudia a insinuação de que é doente, declarando que o seu interesse por homens é tão normal como o de David por mulheres.

Porém, não é apenas a homofobia de David que entristece Diego. Surgem momentos de grande conflito entre os dois quando David acusa Diego de não ser patriota e, particularmente, de não ser revolucionário. O artista rejeita essas leituras de David, afirmando o seu amor por Cuba e o seu desejo de permanecer no seu país. Diego considera-se revolucionário, tendo sido politicamente ativo na adolescência. Contudo, ao se aperceber de que muitos cubanos não queriam incluir pessoas como ele no projeto coletivo de construção do socialismo no país, Diego foi perdendo a esperança face ao rumo do mesmo. David reconhece que foram cometidos “erros” perante pessoas *queer* no curso da Revolução mas, como repara Diego, não compreende que não se trataram apenas de “erros”, mas sim de injustiças graves que causaram muito sofrimento a inúmeros cubanos, com repercussões no presente. David começa a compreender a perspectiva de Diego, mas pede-lhe que não ignore, por esse motivo, as inúmeras conquistas importantes que a Revolução trouxe. Quando David afirma que, devido à sua origem socioeconómica, não lhe teria sido possível estudar no Ensino Superior sem as conquistas da Revolução, Diego também assume uma postura de desvalorização, retorquindo com uma referência irónica a Estaline.

À medida que a amizade dos protagonistas se vai consolidando, David vai percebendo também que se enganara a propósito de Diego: as atitudes do artista revelam que, não sendo tão revolucionário como afirma ser, tampouco é, efetivamente, contrarrevolucionário. Trata-se apenas de alguém que, com base na sua experiência pessoal, desvaloriza a magnitude das conquistas revolucionárias – ao construir o seu imaginário pessoal sobre Cuba, radicado no seu apartamento cuidadosamente decorado, Diego tornara-se incapaz de ver os impactos positivos que a Revolução teve no povo do seu país. Mas David não desiste de tentar reanimar a chama revolucionária no artista. David decora a parede de Diego com imagens relacionadas com a Revolução

Cubana, que incluem fotografias de Che Guevara e Fidel Castro, dizendo que, tal como Diego, estas personalidades também são parte integrante de Cuba. Diego concorda, permitindo que a imagética revolucionária tenha um lugar no imaginário cubano que constrói em casa. O que David procura fazer, no entanto, é incentivar Diego a sair do confinamento da sua Cuba caseira e a tomar o seu lugar na construção coletiva de uma nova sociedade cubana, livre de todas as formas de discriminação, incluindo a homofobia. No entanto, apesar do grande afeto e momentos de conversa que os dois homens partilham, David continua a não aceitar ser visto em público com Diego. As atitudes de David modificam-se e este vai abandonando, gradualmente, o desconforto com o facto de Diego ser gay. Diego – originalmente denominado de “el maricón” nas conversas entre David e Miguel – passa a ser referido por David pelo seu nome próprio, o que deixa Miguel furioso. Uma fúria potenciada pelo facto de, para além de repudiar a sua perspetiva homofóbica anterior, David frisar que Diego é alguém com princípios e valores firmes.

Fresa y chocolate (Gutiérrez Alea & Tabío, 1993) explora inúmeras facetas da vida em Cuba no período retratado, não se coibindo de representar aspetos machistas do quotidiano desta sociedade. O lugar da mulher nesta sociedade socialista em construção é explorado através das duas personagens femininas: Vivian, uma jovem que namora com David no início do filme, acabando por o deixar para viver uma vida de conforto material no estrangeiro, com um homem afluente e Nancy, uma militante comunista com cerca de 40 anos, vizinha e amiga de Diego, que tem origens em camadas populares de Cuba rural e se dedicava, no passado, à prostituição. De acordo com Yannelys Molina (2022), as mulheres de *Fresa y chocolate* (Gutiérrez Alea & Tabío, 1993) também servem como arquétipos: Vivian é uma mulher do período pós-revolucionário, enquanto Nancy conheceu a Cuba antes da Revolução. Com a sua presença, estas mulheres tornam evidentes, também, características das personagens masculinas. Na primeira cena do filme, vemos Vivian e David a prepararem-se para fazer sexo, um plano que é abandonado quando, perante o receio, expresso por Vivian, de que o interesse do jovem por ela dependesse de um envolvimento físico, David decide que esperarão pelo casamento para darem esse passo na relação. A paixão de David termina em desgosto,

quando a jovem se casa com um homem por quem não está apaixonada, que lhe proporciona um conforto económico que o estudante nunca lhe poderia oferecer. Antes de abandonar Cuba com o seu marido, Vivian propõe a David que se envolvam, uma proposta que o estudante repudia. A aparente integridade moral de David é também evidenciada quando, ao se constatar que a dádiva de Diego é insuficiente para a salvar, David dá sangue a Nancy após esta tentar o suicídio pela quinta vez. A amizade de Diego e Nancy – duas personagens socialmente marginalizadas e muito religiosas, com uma fé que combina elementos cristãos com práticas religiosas indígenas – é muito próxima mas também repleta de conflito. Diego insiste em lembrar, de forma reprobatória, Nancy do seu passado enquanto prostituta, aconselhando-a a se afastar deste comportamento – o que não impede o artista, no entanto, de pedir a Nancy que fizesse sexo com David, por considerar que o início da vida sexual seria benéfico para o jovem:

El personaje de Nancy da fe de una voluntad de normalización de las personas que no siguen las convenciones sociales. ¿No es una “puta” como lo sigue repitiendo Diego? Ahora bien, éste le sugiere en dos ocasiones “que cambie”, lo que hará empezando una relación con David, es decir entrando en vereda, volviendo pasiva y ya no activa en la empresa de seducción, perdiendo su diferencia amenazante para la hegemonía masculina. (Balutet, 2013, p.23)

Nancy fica revoltada com a proposta de Diego mas, reconhecendo que está, de facto, interessada em David, acaba por escolher relacionar-se com o jovem. Tendo, inclusivamente, praticado um ritual religioso de purificação antes de o seduzir, Nancy associa a sua relação amorosa com David a uma ideia de pureza – que é contrastada com a vergonha que demonstra sentir em relação ao seu passado na prostituição. A relação de Nancy e David é consumada na cama de Diego, o que, como repara A'ness (1996), não deixa de ser interessante: Diego nunca é visto em qualquer situação de intimidade sexual com um homem (nem sequer o vemos beijar alguém no filme), mas a sua cama serve para facilitar o desejo das personagens heterossexuais e, consequentemente, absolver David de qualquer suspeita que a audiência pudesse ter face à sua orientação sexual, perante a sua amizade próxima com Diego.

Após ter sido impedido de exhibir todas as obras que tinha escolhido para a exposição que andava a preparar, Diego, que já havia tido problemas com as

autoridades, escreve cartas a entidades governamentais, em que denuncia a burocracia e a falta de liberdade artística que encontra em Cuba, dirigindo fortes críticas ao próprio socialismo. Em resposta às suas cartas, Diego é proibido de exercer qualquer atividade profissional artística ou cultural em Cuba, pelo que decide abandonar o país – uma decisão que deixa o próprio e David devastados. Nos momentos em que Diego se despede de David, e da sua adorada Cuba, os dois homens regressam à gelataria em que se conheceram. David, que já não tem medo de ser visto em público com o artista, troca os gelados que pediram, comendo ele o de morango – repetindo as palavras que Diego usara na sua tentativa de engate, no início do filme – e Diego o de chocolate. Quando Diego elogia a beleza de David e afirma que o seu único defeito é não ser gay, David sorri e responde que “ninguém é perfeito”.

Na última cena do filme, que decorre no apartamento do artista, Diego revela, em lágrimas, a aposta e as intenções iniciais que motivaram a sua abordagem ao jovem. Diego afirma que, nos vários momentos em que pedira a David um abraço (que este sempre rejeitou), esse pedido fora motivado por um desejo de se libertar da culpa, subjacente à mentira inicial, e por uma crença de que, ao ser abraçado por David, se sentiria mais “limpo” – reiterando, aqui, a sensação de pureza que Nancy, outra personagem marginalizada, esperava encontrar relacionando-se com David. O filme termina com David a dar um forte abraço a Diego, com os dois homens a emocionarem-se.

Os elementos de conflito e as dinâmicas de poder desiguais entre as personagens também estão presentes no final do filme. Como afirma Santí (1998), enquanto vemos Diego pedir perdão a David várias vezes ao longo da narrativa, incluindo na cena final, nunca vemos David confessar a Diego que o espiou e que transmitiu informações sobre a sua vida a Miguel. David permanece, até ao fim, como a personagem “pura”, que não precisa de pedir desculpa pelas suas ações. A dinâmica de amizade principal em *Fresa y chocolate* (Gutiérrez Alea & Tabío, 1993) é interessante, também, porque é contraditória.

As relações entre as personagens principais são complexas e conflituosas porque a sociedade em que se inserem – e os arquétipos sociais que representam – também o

são. Quando os protagonistas nasceram, nasceram numa sociedade que já tinha uma história complexa, em que padrões de pensamento classistas, machistas e homofóbicos já estavam enraizados, tendo moldado a sua forma de estar no mundo. Quando, nas suas conversas, David e Diego pensam sobre como querem que seja o futuro do país, carregam consigo este legado. A reconciliação entre as suas perspetivas não é fácil e a construção de um futuro para Cuba também não o será. Mas, como é representado em *Fresa y chocolate* (Gutiérrez Alea & Tabío, 1993) é uma tarefa que vale a pena, e que terá que ser, forçosamente, a tarefa coletiva de todo um povo: a construção de um futuro mais justo terá que ser feita para lá das paredes da Cuba imaginada da casa de Diego.

Em literatura sobre a obra cinematográfica, é comum vermos *Fresa y chocolate* (Gutiérrez Alea & Tabío, 1993) ser caracterizado como um filme sobre a importância da tolerância. Do meu ponto de vista, alguém está a ser tolerante quando assume uma postura de coexistência pacífica face a algo ou alguém que encara como estando, de alguma forma, errado. Ninguém é tolerante face a algo que considera plenamente aceitável. David e Diego lidam com as suas divergências de uma forma que é tudo menos pacífica: as suas interações são permeadas por conflito. As conversas dos protagonistas não são uma “troca de ideias”: são um duelo aguerrido de mundividências. É através do conflito que David e Diego se apercebem daquilo em que, efetivamente, divergem e convergem – e é a discussão aguerrida de ideais que permite que, em determinados assuntos, aceitem que o outro tem razão.

A resolução que a narrativa fílmica representa não consiste no alcance de um meio termo entre as perspetivas dos dois protagonistas – essa solução seria antitética à personalidade de ambos. Nesta narrativa, existe a perspetiva de David, a perspetiva de Diego, e a perspetiva que constroem em conjunto, através do conflito. A amizade de David e Diego funciona porque escolhem investir na última opção, uma escolha que enriquece a mundividência de ambos. Não tendo sido, naturalmente, “ideologicamente contaminado” pelo *whiskey* estrangeiro de contrabando que bebe em casa de Diego, David é tão comunista no fim do filme quanto era no início – a diferença reside no espírito crítico que passou a cimentar esta convicção ideológica. Diego nunca se tornará,

provavelmente, num militante comunista: mas isso não o impede de se divertir com o facto de ser apelidado de “La loca roja” por parte daqueles que encaram com desconfiança a sua amizade com o estudante comunista.

Com o abandono de Cuba por parte de Diego – algo que este jurara nunca fazer –, as esperanças de uma participação conjunta de Diego e David na construção de um futuro melhor para Cuba parecem cair por terra. Que tipo de possibilidades de existência oferece, então, *Fresa e chocolate* (Gutiérrez Alea & Tabío, 1993) às suas personagens e audiência? Estando longe de ser uma narrativa individualista, o filme também representa um cenário que não seria possível numa abordagem comunitarista: a amizade entre Diego e David é construída porque arriscam aventurar-se para o exterior das comunidades insulares em que vivem. Existe um amor a Cuba que os une, mas a forma como perspetivam esta identidade cubana é tão distinta que nunca poderia funcionar como base para o estabelecimento de uma nova comunidade insular com base nesta pertença identitária³⁵. Diego e David vivem atormentados com os aspetos negativos do passado do seu país, bem como as falhas que ainda apresenta. A possibilidade de superação que é representada em *Fresa y chocolate* (Gutiérrez Alea & Tabío, 1993) consiste num confronto direto com as falhas do passado – por oposição à criação de uma mitologia pessoal sobre a história de um país, como os protagonistas faziam – e na participação coletiva na construção de um futuro para Cuba. Em 1979, Diego e David não conseguem dar continuidade – em conjunto, David permanece em Cuba – a esse projeto. Mas a sua amizade representa essa possibilidade – a possibilidade da construção coletiva de um país livre de formas de discriminação.

³⁵ Insular deve ler-se, aqui, no seu sentido metafórico. De um ponto de vista literal, todos os habitantes de Cuba fazem parte de uma comunidade insular, na medida em que vivem numa ilha.

Considerações Finais

Recordo-me de um período na minha infância em que interpretava tudo o que via em filmes (exceto, naturalmente, quando se tratavam de filmes de animação) ou em ficção televisiva como se fosse documental. A minha memória não é fiável ao ponto de me permitir discernir se eu acreditava mesmo que tudo aquilo era verdade, se apenas desejava que o fosse ou mesmo se receava que fosse verdade, quando se tratava de imagens assustadoras ou desconcertantes. Naturalmente, entre documentários e filmes de ficção há diferenças significativas – nem tudo o que se dá a ver no ecrã representa, ou tem sequer a pretensão de representar, estados de coisas atuais ou possíveis no mundo. Contudo, há também sempre algo real nas narrativas ficcionais fílmicas, mesmo naquelas que representam os cenários mais mirabolantes – são sempre, de uma forma mais ou menos consciente, produto de cabeças humanas e, como tal, representam algo sobre a experiência humana.

Como propuseram Panofsky (1947) e Eisenstein (1977), os filmes são feitos a partir do mesmo tecido do mundo em que vivemos e, como tal, são-nos familiares. Essa ligação com a realidade não será exclusiva do cinema, e muito menos uma propriedade essencial de um suposto *medium* cinematográfico, mas tende a verificar-se de uma forma particular nos filmes: aquilo que é representado nas obras cinematográficas é de natureza pictórica, o que, como propõe Carroll (1985), facilita a nossa compreensão destas representações. E estas representações não são apenas de natureza pictórica: existem sob a forma de imagens em movimento (Carroll, 2003), tal como o mundo à nossa volta é por nós apreendido. Desta constatação não se segue, naturalmente, que o cinema tenha necessariamente uma relação mais estreita com a realidade do que sucede com outras formas de arte, ou que os filmes sejam à partida cognitivamente mais interessantes do que outro tipo de obras artísticas. Recordemos a cena em que o bar gay de *Coming Out* (Carow, 1989) nos é apresentado pela primeira vez e em que, além do ambiente de hedonismo, extravagância e desejo, a câmara capta momentos de intimidade e afeto entre as pessoas que frequentam o espaço, tornando impossível que

não reparemos neles. Encontramos uma representação semelhante de um momento de ternura na fotografia *Two Men Dancing*, da autoria de Robert Mapplethorpe (1984). Ao contrário do que acontece com a cena do filme, a fotografia obriga-nos a parar, a ver aquilo que representa de forma estática e a centrar a nossa atenção em elementos que poderiam passar despercebidos. Isto não torna a forma como essa ternura é representada na fotografia menos interessante, de um ponto de vista cognitivo, em comparação com a cena de *Coming Out* (Carow, 1989): a representação fotográfica e a cinematográfica, ao orientarem diferentemente a nossa atenção para uma mesma experiência humana, permitem que nos apercebamos de aspetos distintos dessa experiência, cuja visibilidade varia com o tipo de representação e de atenção.

Os filmes são interessantes para nós porque nos dão uma maneira inteligível de articular, com os recursos cinemáticos, aquilo que é dificilmente articulável apenas com os conceitos e símbolos de que dispomos, na ausência desses recursos, para navegar cognitivamente o mundo em que vivemos. Além da sua função, não menos importante, de entretenimento, os filmes produzem efeitos cognitivos na audiência. Como qualquer obra de arte cognitivamente interessante, os filmes são capazes de articular aspetos complexos da experiência humana (Guerreiro, 2023). Ainda que possamos não ter razões para pensar que o impacto cognitivo exercido pelos filmes é, em virtude de alguma propriedade essencial do *medium*, superior ao de outras formas de arte, as obras cinematográficas são, frequentemente, objetos culturais com um alcance de massas. As possibilidades de existência representadas cinematicamente condicionam, de uma maneira mais ou menos direta, o que se torna possível e pensável para a sua audiência. E essa audiência é não raro composta por um grande número de pessoas, o que torna particularmente pertinente que atentemos no impacto que os filmes possam ter nas perceções sobre o mundo perfilhadas por quem os vê.

No contexto desta dissertação, identificaram-se duas tendências que têm acompanhado e marcado as representações cinematográficas de vivências *queer* – abordagens individualistas e comunitaristas – e foram discutidas as suas limitações. Como proposta de superação das limitações destas abordagens, foram também discutidas narrativas fílmicas de outro tipo – as de cariz coletivista – com o intuito de

compreender que possibilidades de existência oferecem a vivências *queer*, comparativamente às anteriores. Como exemplo deste tipo de abordagem em obras cinematográficas foram analisados os filmes *Coming Out* (Carow, 1989) e *Fresa y chocolate* (Gutiérrez Alea & Tabío, 1993). Ao explorarem experiências *queer* no contexto de sociedades socialistas em construção – A República Democrática Alemã e Cuba, respetivamente –, estas obras destacam-se por se afastarem de uma conceção liberalizante dominante face às vivências *queer*, configurando a luta contra as formas de discriminação assentes na orientação sexual e identidade de género como uma tarefa indissociável de uma luta coletiva em prol do fim de todas as formas de exploração e discriminação de seres humanos. Em *Coming Out* (Carow, 1989), o individualismo que marca a trajetória inicial de Philipp, que tem repercussões negativas nas suas relações e na forma como convive consigo próprio, é contrastado com a vida em comunidade que caracteriza o percurso de Matthias – uma personagem mais integrada e segura de si. Ainda que esta realização ocorra no contexto comunitário do bar, é só quando é confrontado com Walter – alguém que defende uma perspetiva coletivista, sob a forma de uma defesa da sociedade socialista em construção e da necessidade de se criar espaço para vivências *queer* na mesma – que Philipp se torna capaz de aceitar abertamente a sua *queerness*. Em *Fresa y chocolate* (Gutiérrez Alea & Tabío, 1993) não existe uma revelação final deste tipo: as personagens começam a narrativa seguras das suas convicções aparentemente opostas, sendo a narrativa dedicada ao confronto das mesmas, em diálogo, numa tensão ideológica que nunca é totalmente resolvida. Com todas as suas contradições, a grande amizade de David e Diego é cimentada por uma vontade partilhada de participar ativamente na construção coletiva de um futuro melhor para o seu país, para a sociedade em que vivem.

Em *Coming Out* (Carow, 1989) e *Fresa y chocolate* (Gutiérrez Alea & Tabío, 1993), os problemas que afetam pessoas *queer* não são relegados para uma esfera puramente individual ou atribuídos ao infortúnio de uma comunidade insular. Os filmes coletivistas, como estes, apresentam uma perspetiva que colmata as falhas centrais tendencialmente exemplificadas por narrativas individualistas e comunitaristas, apresentando às suas personagens *queer* a possibilidade de serem participantes ativos

na construção de um futuro mais justo para a sociedade em que vivem, o que se traduz num âmbito mais vasto de possibilidades para as vivências *queer*. Nestes filmes coletivistas, as problemáticas que afetam as pessoas *queer* são apresentados como questões centrais, que nenhuma sociedade que pretenda ser justa pode ignorar. E aquilo que é necessário para dismantelar esta e outras formas de discriminação – a participação em formas de luta coletiva – é uma tarefa antitética a uma condição de isolamento que, ao longo da história do cinema, tantas vezes tem sido representada como a única possibilidade de existência para pessoas *queer*.

Referências Bibliográficas

ABOIM, Sofia & VASCONCELOS, Pedro (2022) – O lugar do corpo. Masculinidades Trans e a materialidade corporal do género. *Revista Estudos Feministas*, nº 30 (3). DOI: 10.1590/1806-9584-2022v30n381202

A'NESS, Francine (1996) – A Lesson in Synthesis: Nation Building and Images of a "New Cuba" in *Fresa y chocolate*. *Lucero*, nº 7 (1). pp. 86-98. URL: <https://escholarship.org/uc/item/56v5c22m>

APARICIO MOLINA, Yannelys (2022) – Los personajes femeninos en *Fresa y chocolate*: Senel Paz interpretado por Gutiérrez Alea. *Revista Letral*, n.º 29. pp. 170-187. DOI: 10.30827/rl.vi29.24246

ARY DOS SANTOS, José Carlos (2017) – *Ary - Obra Poética*. Lisboa: Edições Avante!. ISBN: 9789725504550

ATHERTON LIN, Jeremy (2021) – *Gay Bar: Why We Went Out*. Nova Iorque: Little, Brown and Company. ISBN: 9780316458733

AUMONT, Jacques & HILDRETH, Lee (1983) – Montage Eisenstein I: Eisensteinian Concepts. *Discourse*, nº 5. pp. 41-99

BALUTET, Nicolás (2013) – Las paradojas de *Fresa y chocolate* (1993), de Tomás Gutiérrez Alea. *Imagofagia*, nº 8. pp. 1-26. ISSN: 1852-9550

BORDWELL, David (2005) – *The Cinema of Eisenstein*. Nova Iorque: Routledge. ISBN: 9780415973656

BOURDIEU, Pierre (2021) – *O poder simbólico*. 2ª edição. Lisboa: Edições 70. ISBN: 9789724423081

CARROLL, Noël (1985) – The Power of Movies. *Daedalus*, nº 114 (4). pp.79-103. URL: <https://www.jstor.org/stable/20025011>

CARROLL, Noël (1998a) – Film Form: An Argument for a Functional Theory of Style in the Individual Film. *Style*, nº 32 (3). pp. 385-401. URL: <https://www.jstor.org/stable/42946440>

CARROLL, Noël (1998b) – *A Philosophy of Mass Art*. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 0198711298

CARROLL, Noël (2003) – *Engaging the Moving Image*. New Haven: Yale University Press. ISBN: 0300091958

COLES, Gregory (2016) – The Exorcism of Language: Reclaimed Derogatory Terms and Their Limits. *College English*, nº 78 (5). pp.424-446. URL: <https://www.jstor.org/stable/44075135>

DEFA FILM LIBRARY (2024) – *Werner Dissel*. DEFA Film Library – (East) German Cinema & Beyond since 1993 [Em linha]. [Consult. 20 Mar 2024]. Disponível em <https://www.umass.edu/defa/people/1122>

EISENSTEIN, Sergei (1977) – *Film Form: Essays in Film Theory*. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich. ISBN: 0156309203

FRACKMAN, Kyle (2018) – The East German film *Coming Out* (1989) as melancholic reflection and hopeful projection. *German Life and Letters*, nº 71 (4). pp. 452-472. DOI: 10.1111/glal.12208

FRACKMAN, Kyle (2022) – *Coming Out*. Woodbridge: Camden House. ISBN: 9781800103030

GIFFNEY, Noreen (2009) – Introduction: The ‘q’ Word. In GIFFNEY, Noreen., O’ROURKE, Michael, eds – *The Ashgate Research Companion to Queer Theory*. Londres: Routledge. DOI:10.4324/9781315613482. pp.1-13

GRAMSCI, Antonio (1999) – *Cadernos do cárcere. Volume 1: Introdução ao estudo da filosofia. A filosofia de Benedetto Croce*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. ISBN: 852000511X

GRAMSCI, Antonio (2017) – *Cadernos do cárcere. Volume 3: Maquiavel – Notas sobre o Estado e a política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. ISBN: 9788520013410

- GUERREIRO, Vítor (2023) – Valor estético, valor cognitivo e o conceito de ‘forma’ na arte. In MOROKAWA, Rosi., CID, Rodrigo., SCARAMAL, Eliot, eds – *Estética e filosofia da arte: coletânea de artigos e ensaios*. Pelotas: NEPFIL. ISBN: 9786599864544
- JARMAN, Derek (2022) – *Dancing Ledge*. Dublin: Penguin Random House. ISBN: 9781784877682
- JOHNSON, E. Patrick (2008) – Queer theory. In DAVIS, Tracy C., ed – *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: 10.1017/CCOL9780521874014.012. pp.166-181
- KEEGAN, Cáel M. (2016) – History, Disrupted: The aesthetic gentrification of queer and trans cinema. *Social Alternatives*, nº 35 (3). pp. 50-56. DOI: 10.3316/ielapa.618035467888833
- MCLELLAN, Josie (2011) – *Love in the Time of Communism: Intimacy and Sexuality in the GDR*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 9780521727617
- MCLELLAN, Josie (2015) – From Private Photography to Mass Circulation: The Queering of East German Visual Culture, 1968-1989. *Central European History*, nº 48 (3). pp. 405-423
- MIGUENS, Sofia (2022) – *Arte Descomposta – Stanley Cavell, a Estética e o Futuro da Filosofia*. Coimbra: Edições 70. ISBN: 9789724425726
- MINERO, María (2006) – La isla revolucionaria: El dilema de la identidad cubana en *Fresa y chocolate* y *La nada cotidiana*. *Letras Hispanas*, nº 3 (2). pp. 86-94
- NICHOLAS, Harry (2023) – *A Trans Man Walks Into A Gay Bar: A Journey Of Self (And Sexual) Discovery*. Londres: Jessica Kingsley Publishers. ISBN: 9781839971839
- PANOFSKY, Erwin (1947) – Style and Medium in the Motion Pictures. *Critique*, nº 3 (1). pp. 15-32
- RUSHTON, Richard (2011) – *The reality of film: Theories of filmic reality*. Manchester: Manchester University Press. ISBN: 9780719082689

RUSSO, Vito (1995) – *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies (Revised Edition)*. Nova Iorque: Quality Paperback Book Club

SANTÍ, Enrico Mario (1998) – "Fresa y Chocolate": The Rhetoric of Cuban Reconciliation. *MLN*, nº 113 (2). pp. 407-425. URL: <http://www.jstor.org/stable/3251482>

SANTOS, F. R. C. dos (2017) – Identidade e natureza em *Les Roseaux Sauvages* de André Téchiné. *Revista da ABRALIN*, nº 15 (3). [Em linha]. [Consult. 25 Ago 2024]. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1276>

STOCK, Kathleen (2007) – Fiction and Psychological Insight. In KIERAN, Matthew & LOPES, Dominic McIver, eds – *Knowing Art (Philosophical Studies Series, vol 107)*. Dordrecht: Springer. DOI: 10.1007/978-1-4020-5265-1_4

STOCK, Kathleen (2021) – *Material Girls: Why Reality Matters for Feminism*. Londres: Fleet. ISBN: 9780349726595

STRYKER, Susan (2008) – *Transgender History*. Berkeley CA: Seal Press. ISBN: 9781580052245

TAYLOR, Charles (1989) – *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge, MA: Harvard University Press. ISBN: 0674824261

WARTENBERG, Thomas (2015) – Philosophy of Film. In ZALTA, Edward N., ed – *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [Em linha]. [Consult. 15 de abril de 2024]. Disponível em <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/film/>

Filmografia

ALDRICH, Robert (1968). *The Killing of Sister George* [filme]. Palomar Pictures & The Associates and Aldrich

BABENCO, Hector (1985). *O Beijo da Mulher Aranha* [filme]. HB Filmes, FilmDallas Pictures & Sugarloaf Films, Inc.

BAKER, Sean (2015). *Tangerine* [filme]. Duplass Brothers Productions & Through Films

CAMPILLO, Robin (2017). *120 Batimentos Por Minuto* [filme]. Les Films de Pierre, France 3 Cinéma, Page 114, Memento Films & FD Production

CAROW, Heiner (1989). *Coming Out* [filme]. Deutsche Film-Aktiengesellschaft (DEFA)

CÉLULA DE CINEMA DO PCP (1977). *As Desventuras do Drácula Von Barreto nas Terras da Reforma Agrária* [filme]. Célula de Cinema do Partido Comunista Português

DALDRY, Stephen (2002). *As Horas* [filme]. Scott Rudin Productions

DEMME, Jonathan (1991). *O Silêncio dos Inocentes* [filme]. Strong Heart Productions

EISENSTEIN, Sergei (1928). *Outubro* [filme]. Sovkino. [Em linha] [Consult. 17 Mai 2024]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ywE2NOnlNoQ>

EMMERICH, Roland (2015). *Stonewall* [filme]. Centropolis Entertainment

FRIEDER, Jared (2022). *Three months* [filme]. MTV Entertainment Studios & The Allegiance Theater

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás & TABÍO, Juan Carlos (1993). *Fresa y chocolate* [filme]. Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC) & TeleMadrid.

HERMAN, Mark (2008). *O Rapaz do Pijama às Riscas* [filme]. BBC Films & Heyday Films

HOOPER, Tom (2015). *A Rapariga Dinamarquesa* [filme]. Working Title Films, Artemis Productions, Amber Entertainment, Revision Pictures, Senator Global Productions & Pretty Pictures

JENKINS, Barry (2016). *Moonlight* [filme]. A24, Plan B Entertainment & Pastel Productions

LEE, Ang (2005). *O Segredo de Brokeback Mountain* [filme]. Focus Features, River Road Entertainment, Alberta Film Entertainment & Good Machine

LUMET, Sidney (1957). *12 Homens em Fúria* [filme]. Orion-Nova Productions

MACDONALD, Hettie (1996). *Beautiful Thing* [filme]. Channel Four Films

OSWALD, Richard (1919). *Anders als die Andern* [filme]. Richard Oswald-Film Berlin [Em linha] [Consult. 12 Set 2024]. Disponível em: <https://archive.org/details/youtube-oEMeNthlvRQ>

PEIRCE, Kimberly (2005). *Os Rapazes Não Choram* [filme]. Independent Film Channel Productions, Killer Films & Hart-Sharp Entertainment

TAKAHATA, Isao (1988). *O Túmulo dos Pirilampos* [filme]. Studio Ghibli

TÉCHINÉ, André (1994). *Os Juncos Silvestres* [filme]. Les Films Alain Sarde & Ima Films

VALLÉE, Jean-Marc (2013). *O Clube de Dallas* [filme]. Truth Entertainment & Voltage Pictures

VAN SANT, Gus (1991). *A Caminho de Idaho* [filme]. Fine Line Features

VAREJÃO, Cláudia (2022). *Lobo e Cão* [filme]. Terratreme

WARCHUS, Matthew (2014). *Orgulho* [filme]. Pathé, BBC Films, Ingenious Media, British Film Institute, Calamity Films, Canal+ & Ciné+

WEIR, Peter (1989). *Clube dos Poetas Mortos* [filme]. Touchstone Pictures & Silver Screen Partners IV

Outras referências

FILM & MEDIA STUDIES (2021a, 31 de janeiro). *Kuleshov, Eisenstein, and Soviet Montage Theory* [video]. Consult. 4 de julho de 2024. Disponível em: <https://youtu.be/Mh3e-AjC51Q?si=0eio4mOwwTDRirke>

FILM & MEDIA STUDIES (2021b, 26 de novembro). *Diegetic vs Nondiegetic Sound, Part 1* [video]. Consult. 30 de julho de 2024. Disponível em: <https://youtu.be/c7nJNPY8haY?si=uMrA23Zzfcz9GutV&t=1>

MAPPLETHORPE, Robert (1984). *Two Men Dancing* [fotografia]. Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/object/10A259#full-artwork-details>

PHILOSOPHY TUBE (2021, 9 de julho). *Social Constructs (or, 'What is A Woman, Really?')* [video]. Consult. 19 de julho de 2024. Disponível em: <https://youtu.be/koud7hgGyQ8?si=NkvJdRQDQX0GNxfw>