

O cinema queer brasileiro e a desestabilização da masculinidade hegemônica nos grandes centros urbanos: uma análise dos filmes *Tinta bruta* e *Corpo elétrico*

João Paulo Wandscheer

Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Porto Alegre, Brasil
jpwandscheer@gmail.com

Miriam de Souza Rossini

Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Porto Alegre, Brasil
miriams.rossini@gmail.com

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0049>

Resumo

Este artigo consiste em uma análise da cidade como um espaço público que nos possibilita compreender tensionamentos que a homossexualidade provoca em relação à masculinidade hegemônica, através dos longas-metragens *Tinta Bruta* (2018) e *Corpo Elétrico* (2017). Será adotada como metodologia a análise fílmica (Aumont e Marie, 2004) e a atenção do trabalho estará voltada à narrativa das cenas em que ocorrem festas em meio à rua. As discussões sobre a construção do espaço fílmico terão como base o pensamento de Bordwell (1995), Gaudreault e Jost (2009) e Costa (2013a e 2013b). O conceito de masculinidade hegemônica terá como referência Connell e Messerschmidt (2013). Para a compreensão do histórico de reivindicações por direitos de grupos minoritários com sexualidades dissidentes, bem como a relação dos grandes centros urbanos com a trajetória de tais lutas

Palavras-chave:

narrativa, cidade, espaço, homossexualidade, masculinidade

O cinema queer brasileiro e a desestabilização da masculinidade hegemônica nos grandes centros urbanos: uma análise dos filmes *Tinta bruta* e *Corpo elétrico*
João Paulo Wandscheer
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre, Brasil
Miriam de Souza Rossini
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre, Brasil



políticas, este trabalho apresentará como embasamento teórico as obras de Lacerda (2015), Lacerda Júnior (2015), Nagime (2016), Lopes (2016), Louro (2018), Galuppo (2019), Ramalho (2020), Quinalha (2022) e Halberstam (2023). Como resultados, foi possível compreender que o cinema queer levanta provocações e questionamentos a paradigmas hegemônicos e, através de narrativas que se distanciam de uma tentativa de assimilação, os filmes analisados retratam possibilidades de reinventar cidades. A presença dos protagonistas de ambas as obras, em festas frequentadas por indivíduos heterossexuais, colocam em tensão preconceitos e desestabilizam a busca de personagens masculinos heterossexuais por dominação. A cidade, contudo, também é abordada como um espaço público onde a pluralidade e novas formas tanto de estar como entender o mundo encontram maneiras de resistir e viver com orgulho as diferenças.

Brazilian queer cinema and the destabilization of hegemonic masculinity in large urban areas: an analysis of the films *Hard paint* and *Body electric*

Abstract

This article analyses the city as a public space that allows us to understand tensions that homosexuality causes towards hegemonic masculinity, through the feature-length films *Hard Paint* (2018) and *Body Electric* (2017). Film analysis will be adopted as a methodology (Aumont and Marie, 2004) and this paperwork will focus on the narrative of the scenes in which parties take place on the street. Discussions about the construction of filmic space will be based on Bordwell (1995), Gaudreault and Jost (2009) and Costa's thoughts (2013a and 2013b). The concept of hegemonic masculinity will be based on Connell and Messerschmidt's work (2013). In order to understand the history of demands for rights by minority groups with dissident sexualities, as well as the

Keywords:

Narrative, City, Space, Homosexuality, Masculinity.

relationship between large urban areas and the trajectory of such political struggles, this paper will present as a theoretical basis the works of Lacerda (2015), Lacerda Júnior (2015), Nagime (2016), Lopes (2016), Louro (2018), Galuppo (2019), Ramalho (2020), Quinalha (2022) and Halberstam (2023). As a result, it was possible to understand that queer cinema raises provocations and questions to hegemonic paradigms and, through narratives that distance themselves from a pursuit of assimilation, the analysed films portray possibilities of reinventing cities. The presence of the protagonists of both movies at parties attended by heterosexual individuals puts prejudices into tension and destabilizes heterosexual male characters' pursuit of domination. The city, however, is also portrayed in the films as a public space where plurality and new ways of both being and understanding the world find ways to resist and live the differences proudly.

El cine queer brasileño y la desestabilización de la masculinidad hegemónica en los grandes centros urbanos: un análisis de las películas

Tinta bruta y Cuerpo eléctrico

Resumen

Este artículo consiste en un análisis de la ciudad como espacio público que permite comprender las tensiones que la homosexualidad provoca a la masculinidad hegemónica, a través de los largo metrajes *Tinta Bruta* (2018) y *Cuerpo Eléctrico* (2017). Se adoptará como metodología el análisis cinematográfico (Aumont y Marie, 2004) y la atención de este trabajo se centrará en la narrativa de las escenas en las cuales se desarrollan fiestas en la calle. Las discusiones acerca de la construcción del espacio fílmico se basarán en el pensamiento de Bordwell (1995), Gaudreault y Jost (2009) y Costa (2013a y 2013b). El concepto de masculinidad hegemónica tendrá

Palabras clave:

narrativa, ciudad, espacio, homosexualidad, masculinidad

como referencia Connell y Messerschmidt (2013). Para comprender la historia de las demandas de derechos por parte de grupos minoritarios con sexualidades disidentes, así como la relación entre los grandes centros urbanos y la trayectoria de tales luchas políticas, este artículo presentará como base teórica los trabajos de Lacerda (2015), Lacerda Júnior (2015), Nagime (2016), Lopes (2016), Louro (2018), Galuppo (2019), Ramalho (2020), Quinalha (2022) y Halberstam (2023). Como resultado, fue posible comprender que el cine queer plantea provocaciones y cuestionamientos a paradigmas hegemónicos y, a través de narrativas que se distancian de una búsqueda de asimilación, las películas analizadas retratan posibilidades de reinventar ciudades. La presencia de los protagonistas de ambas obras, en fiestas a las que asisten individuos heterosexuales, pone en tensión prejuicios y desestabilizan la búsqueda de dominación por parte de personajes masculinos heterosexuales. La ciudad, sin embargo, también es retratada en las películas como un espacio público donde la pluralidad y las nuevas formas de ser y entender el mundo encuentran formas de resistir y vivir las diferencias con orgullo.

Introdução

O longa-metragem *Tinta Bruta* (2018), dirigido por Marcio Reolon e Filipe Matzembacher, retrata as consequências jurídicas e os danos psicológicos sofridos por Pedro – um jovem universitário que costumava ser alvo de perseguição na faculdade, até atingir um estado de esgotamento emocional e que, com um soco, cego o olho de um de seus antigos colegas.

Pedro costuma realizar performances, passando tintas pelo corpo em frente a uma *webcam*, utilizando o nome *GarotoNeon*. Ao ouvir o boato de que havia um rapaz copiando seu estilo de performance, Pedro se depara com o dançarino Leo. Entretanto, em vez de competirem, os personagens passam a cooperar e a se apresentar juntos na *internet*: o que, inclusive, agrada bastante ao público.

Já *Corpo Elétrico* (2017), longa-metragem de Marcelo Caetano, aborda o cotidiano do desenhista de moda Elias, que trabalha em uma fábrica de confecção de roupas. Durante uma noite de festa entre os operários, depois do fim do expediente, Elias começa a se aproximar de seu colega Wellington, com quem irá construir vínculos afetivos, vivenciar momentos de prazer sexual e estabelecer uma amizade. Ambos os filmes apresentam uma noite de festa que ocorre na rua, ocasião em que há personagens que dançam, flertam e se divertem. Contudo, o preconceito voltado à homossexualidade também surge em momentos nos quais se pensava que predominaria a diversão. A cidade se revela um espaço não apenas de tensionamento em relação à intolerância, como também a noções ainda hegemônicas de masculinidade.

Este artigo tem o objetivo de analisar a cidade como um espaço que nos possibilita compreender tensionamentos que a homossexualidade provoca em relação à masculinidade hegemônica nos filmes *Tinta Bruta* e *Corpo Elétrico*. Utilizaremos como metodologia a análise fílmica, que consiste em «dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação» (Aumont e Marie, 2004:11). Nossa atenção estará voltada à narrativa das cenas de cada longa-metragem nas quais ocorre uma festa na rua.

O primeiro passo deste trabalho consistirá em compreender como o espaço se vincula à construção de uma narrativa cinematográfica, utilizando como embasamento teórico Bordwell (1995), Gaudreault e Jost (2009), Costa (2013a e 2013b) e Halberstam (2023). Na etapa seguinte, iremos compreender a cidade como um espaço público onde o preconceito em relação à homossexualidade se manifesta de forma contundente, mas que também se revela um lugar no qual é possível encontrar uma diversidade de contextos e oportunidades para vivenciar desejos e experiências relacionadas a sexualidades dissidentes.

Nesta etapa, teremos como referência o pensamento de García (2007), Ramalho (2020), Quinalha (2022), Vieira (2018) e Galuppo (2019). Também abordaremos, neste momento, o conceito de masculinidade hegemônica e suas aproximações com a heteronormatividade através de Lacerda (2015), Lacerda Júnior, (2015), Nagime (2016), Lopes (2016) e Louro (2018). Por fim, analisaremos, em cada filme mencionado, as cenas que envolvem uma festa que se passa na rua. A nossa análise será realizada na ordem cronológica em que cada cena aparece.

O espaço e a narrativa cinematográfica

O espaço pode ser analisado através de suas composições gráficas, contudo seus aspectos cenográficos inserem a dimensão

espacial da imagem em uma narrativa que nos apresenta um mundo no qual os eventos de um filme ocorrem (Bordwell, 1995). Figuras, objetos e superfícies acabam por formar —através de indícios tanto visuais quanto sonoros— espaços também compostos por maior ou menor profundidade, coerência e solidez (Bordwell, 1995). Entretanto, é possível ir mais adiante. Com exceção de imagens mais abstratas, cada acontecimento fílmico está inscrito em um determinado contexto espacial, de forma que a imagem vem a ser a unidade básica da narrativa cinematográfica e o espaço, um aspecto imagético que não possui apenas um papel de apoio às ações e eventos que se desenvolvem ao longo da obra (Gaudreault e Jost, 2009).

Outra compreensão a ser destacada envolve o fato de o espaço não ser dotado de passividade, na medida em que consiste em um dos elementos da imagem que evidencia ou, ainda, que apresenta indícios de práticas e dinâmicas econômicas, sociais, políticas e culturais (Costa, 2013b). O espaço vem a ser, inclusive, uma forma de colocar em tensão não apenas preconceitos relacionados a sexualidades dissidentes, como também a concepções hegemônicas de masculinidade, as quais estão associadas a diferentes expressões da intolerância voltada a homens que se relacionam afetiva e sexualmente com outros homens. O espaço fílmico ainda pode ser compreendido como queer ao constituir narrativas que abordam ações e temáticas

que se distanciam da família tradicional, da heterossexualidade e do sexo pela reprodução (Halberstam, 2023). As grandes cidades se revelam contextos que oferecem bares, boates, cinemas e locais de encontro que abrangem uma diversidade maior de públicos, porém também não deixam de ser, para grupos sociais minoritários, ambientes marcados por conflitos e traumas.

As grandes cidades e a homossexualidade

A partir do fim do século XIX, os grandes centros urbanos estabeleceram uma profunda ligação com a formação e o fortalecimento de regiões de resistência à cultura hegemônica, que define a heterossexualidade como uma norma a ser seguida. Parques, praças, banheiros de ferroviárias e (ao longo das décadas, também) de rodoviárias, cafés, bares ou ainda ruas mais escondidas possibilitavam que homossexuais não apenas se encontrassem, mas também nutrissem um senso de comunidade (Quinalha, 2022). O contexto de urbanização que sucedeu a Revolução Industrial foi um dos fatores que contribuiu para a configuração de culturas alternativas, à medida que homossexuais foram construindo uma identificação tanto a nível individual, quanto coletivo, abrindo caminho, inclusive, para a organização de grupos ativistas (Quinalha, 2022).

Os encontros e interações que os grandes centros urbanos potencializam

apresentam, entre seus aspectos, um caráter efêmero e imediato (Ramalho, 2020). As cidades de maior dimensão propiciaram aos homossexuais uma maior abertura a experimentações mais livres, bem como possibilidades de «linhas de fuga» em relação a ordens socialmente esperadas a um indivíduo, seja no âmbito familiar, profissional ou ainda sexual (Ramalho, 2020: 10). O filme *Diferente dos Outros* (1919), dirigido por Richard Oswald, aborda —por exemplo— o medo e a angústia que decorriam das chantagens pelas quais homens homossexuais passavam tanto na Alemanha, quanto em outros países, em décadas passadas. A obra retrata consequências que poderiam ocorrer caso fosse descoberto que um homem estaria se relacionando afetiva e/ou sexualmente com outro homem. A homossexualidade poderia, portanto, acarretar em prisão, perda do emprego, ruptura de relações interpessoais, ou ainda afastamento da própria família.

As grandes cidades modernas, por outro lado, possibilitavam o anonimato (Quinalha, 2022), afinal eram espaços cada vez mais impessoais. À medida que uma área urbana aumenta, o seu número de habitantes cresce e, por consequência, a diversidade humana e cultural também se amplia (Vieira, 2018). Dessa forma, indivíduos que habitam grandes centros urbanos passam a estar menos sujeitos

à cultura hegemônica, pois se deparam com uma pluralidade maior de referências (Vieira, 2018). E poderíamos dizer, também, que acabam por encontrar um número maior de espaços de fuga. Contudo, as cidades, independentemente de seu tamanho, não consistem em espaços homogêneos e não deixam de compor dinâmicas que produzem desigualdades sociais (Quinalha, 2022).

É possível encontrar, em cidades menores, brechas para se escapar da cultura hegemônica, assim como os grandes centros urbanos apresentam situações marcadas por violência, reprovação e hostilidade verbal. E essa violência, inclusive, pode vir de aparatos judiciais ou de policiamento, conforme é possível perceber historicamente em relação a homossexuais em diversos países e que até hoje ocorre de forma contundente com as populações negra e pobre. Uma multidão que oferece uma sensação maior de segurança não está apartada da possibilidade de iniciar, a qualquer momento, um linchamento (Galuppo, 2019). As cidades permitem, todavia, tanto em seus espaços centrais quanto em suas periferias, fendas que promovem não apenas uma aparição, mas também reivindicações pelo direito de transitar e acessar os espaços urbanos: «estar na rua é demandar por direitos» (Galuppo, 2019:86). Uma ação necessária para contestar as formas hegemônicas de se compreender o masculino.

Masculinidade hegemônica e a homofobia

A heterossexualidade se estabelece como uma sexualidade dominante em decorrência de processos de produção e reiteração de normas sociais que conduzem indivíduos compulsoriamente a ela: o que pode ser compreendido como heteronormatividade (Louro, 2018). A imposição da heterossexualidade também está relacionada à concepção binária de que o corpo (e, entre suas características, principalmente os genitais) determina o gênero de um indivíduo, o qual deverá consequentemente direcionar seu desejo exclusivamente ao gênero oposto (Louro, 2018). Práticas culturais ainda moldam uma visão de mundo que pode ser entendida como heteronormativa por confundir roupas, gestualidades e hábitos não somente aos gêneros masculino ou feminino, como também à sexualidade de um indivíduo (Nagime, 2016).

Normas sociais, inclusive, levam à concepção de que homens, por exemplo, não costumam usar vestido ou maquiagem apenas por questão de gosto pessoal, ou ainda por serem comportamentos intrínsecos às mulheres. Essas ideias desconsideram o contexto social como um fator que influencia a concepção de que tais condutas não sejam entendidas como masculinas (Nagime, 2016). Outro exemplo a ser destacado seria a possibilidade de um homem heterossexual utilizar uma saia e, como consequência, ter não so-

mente a sua masculinidade, mas também a sua heterossexualidade questionada. Em cidades menores, existe uma dificuldade maior em romper com normas que se propõem a moldar comportamentos e definir o gênero de um indivíduo. Já as cidades maiores, como dissemos, são mais permeáveis a ações de resistência perante tais regras.

A masculinidade hegemônica, todavia, não consiste em apenas um conjunto de expectativas de papéis para o gênero masculino —essa masculinidade hegemônica também está ligada a um padrão de práticas que mantém e reforça a dominação dos homens sobre as mulheres (Connell e Messerschmidt, 2013). O campo da criminologia sublinha que as agressões cometidas contra as mulheres demonstram que a masculinidade hegemônica não está associada somente ao monitoramento, ou ainda à regulação do comportamento das mulheres, mas também a uma busca dos homens por hegemonia (Connell e Messerschmidt, 2013).

Além da dominância através da violência, existem outros fatores que acabam por colocar os homens —enquanto um grupo social— em uma posição vantajosa perante as mulheres como, por exemplo, salários maiores, maior hierarquia no âmbito profissional ou, ainda, a forma em que o trabalho doméstico vem a dividido. Contudo, os próprios homens também precisam ser monitorados e regulados. O preconceito em relação a homens

homossexuais, inclusive, consiste em um dos mecanismos que possibilita que as concepções hegemônicas de masculinidade se estabeleçam e continuem sendo reproduzidas nas sociedades (Connell e Messerschmidt, 2013).

Os homens homossexuais negros, por sua vez, vivenciam um contexto que acumula discriminações e são vítimas de mais de uma forma de preconceito: ora por serem negros, ora por serem gays ou ainda por ambos os motivos (Santos, 2016). Existe um estereótipo, decorrente do racismo, que associa o homem negro a características como: hipervirilidade, agressividade, enorme força física, pênis grande; além disso, alimenta-se a ideia de que homens negros são necessariamente heterossexuais e que muito menos exerceriam o papel passivo em uma relação sexual com outro homem (Santos, 2016). Enquanto o papel ativo está atrelado a uma atitude masculina, exercer o papel passivo durante o sexo, entre homens, vem a ser um ato associado ao gênero feminino e, por consequência, socialmente considerado inferior (Santos, 2016).

As variadas noções de masculinidade que permanecem em vigor na sociedade não apenas oprimem mulheres, mas também estabelecem hierarquias entre os próprios homens, impactando diferentes grupos sociais de distintas formas. Raça, classe social, geração ou ainda o lugar onde determinado homem reside constituem exemplos de fatores que influenciam o

modo como a masculinidade será tanto compreendida quanto exercida, de maneira que ela não proporciona apenas benefícios aos homens, mas também gera impasses que irão variar conforme o contexto de cada homem (Connell e Messerschmidt, 2013). Preconceitos, violências e desigualdades são consequências das concepções hegemônicas de masculinidade, que influenciam inclusive a divisão social do espaço físico. Homens brancos e heterossexuais possuem maior facilidade para circular por espaços públicos, enquanto mulheres e homens homossexuais —principalmente quando são pessoas negras— têm a sua circulação pelos espaços da cidade restringida, dependendo do local ou do horário. No entanto, dos contextos de hostilidade, surgem e se fortalecem as lutas políticas, com suas múltiplas perspectivas e demandas. E a rua vem a ser um espaço tanto público quanto político.

Masculinidade e assimilação

Ao longo das últimas décadas, duas perspectivas políticas têm orientado movimentos sociais que combatem o preconceito e lutam pelos direitos civis de homossexuais: assimilacionismo e liberacionismo. A primeira consiste na reivindicação de tolerância e igualdade entre indivíduos homo e heterossexuais, alicerçada na busca pela integração de homossexuais em uma sociedade predominantemente heterossexual. Já a segunda não somente sublinha diferenças entre

indivíduos homo e heterossexuais, como também reivindica a legitimidade de viver tais diferenças (Lacerda Júnior, 2015). Podemos ainda relacionar o liberacionismo a uma concepção orgulhosa das diferenças: uma compreensão de que as diferenças não são motivos para sentir vergonha e, sim, de se ter orgulho (Quinalha, 2022).

Um exemplo que elucida maneiras em que uma narrativa cinematográfica pode dialogar com perspectivas políticas assimilacionistas consiste no memorando lançado nos Estados Unidos, em 1978, pela organização que na época se chamava *National Gay Task Force*¹. O memorando continha recomendações de como construir representações positivas de homens homossexuais para o cinema e a televisão. Entre elas, evitar associar homens gays à promiscuidade, feminilidade, a identidades de gênero como transexuais e travestis ou a uma comicidade que fosse introduzida de forma instantânea (Lacerda Júnior, 2015). As sugestões também envolviam personagens que exercessem seu trabalho com excelência em profissões como policial, atletas, secretários, psiquiatras e homens de negócios. O memorando ainda apontava que personagens homossexuais deveriam apresentar virtudes como coragem, ética e compaixão (Lacerda Júnior, 2015).

As demandas reivindicadas por perspectivas assimilacionistas estão baseadas na compreensão de que uma representação positiva pode vir a modificar ideias preconceituosas que estão socialmente atreladas a indivíduos homossexuais. Os movimentos sociais orientados pelo assimilacionismo, de fato, contribuem para o combate a noções de anormalidade, doença e abjeção relacionadas à homossexualidade. Entretanto, o que acaba também por ocorrer não consiste no rompimento e sim na tentativa de adaptação ao *status quo* (Lacerda Júnior, 2015). As estratégias políticas adotadas por perspectivas ligadas ao assimilacionismo ainda esbarram em contradições e limites, visto que promovem transformações sociais que se estendem em maior grau a indivíduos com um perfil mais facilmente assimilável: homens gays, cisgêneros, brancos, pertencentes a classes sociais mais elevadas, que apresentavam comportamentos socialmente atrelados ao gênero masculino e que vivenciam um núcleo familiar centrado em um casal monogâmico. Desse modo, quem não pertencer a esse grupo acaba por vivenciar uma experiência de exclusão social maior (Lacerda Júnior, 2015).

Embora discussões relacionadas a diferenças entre sexualidade e identidade

1. O termo pode ser traduzido como *Força-tarefa Gay Nacional*. Foi a primeira organização estadunidense, de abrangência nacional, a lutar por direitos civis de homens homossexuais. O nome do grupo, atualmente, inclui uma diversidade maior de comunidades e se chama *National LGBTQ Task Force*. As informações mencionadas estão disponíveis em: <https://www.thetaskforce.org> (Acesso mais recente em Março, 2024).

de gênero venham conquistando maior espaço em anos mais recentes, o que se percebe no memorando não consiste em uma preocupação em demarcar a diferenciação entre os conceitos que envolvem sexualidade e identidade de gênero dissidentes: o que permitiria que indivíduos de ambos os grupos sociais vivenciassem contextos menos estigmatizados. Ao contrário disso, o memorando demonstra um incômodo envolvendo tanto homens gays afeminados, quanto mulheres trans e travestis (Lacerda Júnior, 2015). As recomendações, por destacarem uma necessidade de afastamento em relação à feminilidade, possibilitam inferir que o termo *transexuais* se referia mais diretamente às mulheres trans.

O memorando também valoriza contextos que retratam homens gays cisgêneros, negligenciando a necessidade de se ampliar as representações que envolvam personagens que sejam, por exemplo, homens gays trans. Conforme mencionado anteriormente, debates envolvendo a diferenciação entre sexualidade e identidade de gênero têm conquistado maior espaço em anos menos longínquos. Todavia, o que se percebe no histórico da perspectiva política assimilacionista é uma relutância a personagens gays com um distanciamento maior de concepções tradicionais de masculinidade. As limitações e contradições que envolvem o assimilacionismo nos permitem perceber que uma nova forma de estar no mundo se revela necessária. E

acessar espaços públicos consiste em um modo de ampliar a visibilidade dessas outras formas de ser e de agir.

Queer e novos paradigmas

Vocábulo da língua inglesa, cuja tradução está associada a algo estranho, o termo queer foi historicamente usado como uma forma de ofender indivíduos que não fossem heterossexuais. Entretanto, teóricos e militantes passariam a adotar a expressão com o objetivo de se afirmarem politicamente e se referirem a homens gays, lésbicas, bissexuais e pessoas trans de todas as cores que se distanciam do que pode ser compreendido como assimilação (Louro, 2016). Queer também envolve uma disposição, ou ainda um modo de compreender e de estar no mundo, que rompe com paradigmas dominantes (Louro, 2016).

Durante o fim da década de 1980, movimentos sociais estadunidenses que utilizavam o termo queer não apenas combatiam a negligência do governo perante o avanço de casos de HIV/Aids, mastambém rejeitavam as estratégias assimilacionistas (Lacerda, 2015). A perspectiva política liberacionista se conecta ao termo queer e, ao longo da história das lutas políticas, é possível notar um distanciamento de ambos os conceitos em relação ao assimilacionismo. Evitando restringir o papel da arte na sociedade, o cinema queer não segue um modelo definido no processo de construção de

personagens: nem necessariamente positivo, nem negativo (Nagime, 2016).

O cinema queer tampouco se propõe a estabelecer conciliações, ou ainda a apaziguar o público: são obras que provocam questionamentos (Nagime, 2016). Contudo, as tensões causadas pelo afastamento de uma visão de mundo heteronormativa levam à possibilidade de se sofrer diferentes formas de violência e exclusão, causando uma sensação de desajuste em indivíduos que se aproximam do conceito de queer e os colocando em um contexto que pode ser entendido como um não-lugar (Louro, 2018). A heterossexualidade se estabelece como uma sexualidade dominante através de múltiplas formas, contudo os espaços onde estão dispersos seus pontos de dominação irão conter, concomitantemente, pontos de resistência que os subvertem (García, 2007).

A cidade é um espaço público no qual existem tanto as lutas políticas quanto o preconceito, conforme já foi apontado. Obras de diretores como Martin Scorsese, Woody Allen e Spike Lee demonstram que a imagem fílmica influencia a visão que se tem de uma cidade, e que imagens nos proporcionam indícios de sentimentos como medos e anseios existentes na cultura contemporânea (Costa, 2013b). O corpo, o uso de artifícios cinematográficos e a interação com os espaços urbanos possibilitam, não apenas colocar em tensão problemas sociais relacionados a sexualidades dissidentes, mas também

reinventar as cidades e as relações que nela surgem e se consolidam (Ramalho, 2020). Um contexto que nos possibilita construir conexões entre o corpo e a cidade vem a ser as noites de festa.

Festas: uma fenda na cultura hegemônica

O documentário de curta-metragem *Bailão* (2009), dirigido por Marcelo Caetano, o qual anos depois lançaria *Corpo Elétrico*, retrata as memórias de homens gays idosos que buscavam, em décadas passadas, experiências e prazeres nas noites de São Paulo. A maior capital brasileira carrega em sua história contribuições relacionadas às opções de diversão do período noturno não somente para o encontro entre homens homossexuais, mas também para a construção de contextos de resistência perante o preconceito. O filme aborda o que os depoentes ouviam em relação à homossexualidade, tanto da sociedade como um todo quanto da própria família. Um dos entrevistados relata que havia sido ensinado que ser gay era algo criminoso e pecaminoso, o que conseqüentemente o levaria a manifestar a atração que ele sentia por outros homens em ambientes ligados à marginalidade como, por exemplo, bares, becos escuros e saunas (00:06:11).

Bailão evidencia formas que os homossexuais encontravam de transformar cenários marginalizados em locais de encontro (Ramalho, 2020). O documentário

também nos coloca em uma época na qual homens gays não costumavam falar tão abertamente sobre a sua própria sexualidade. Atualmente, existe no Brasil uma diversidade maior de contextos para estabelecer amizades, conhecer parceiros sexuais ou encontrar uma paixão nova. Em décadas passadas, havia uma necessidade maior de ser sigiloso e de se correr maiores riscos para vivenciar o desejo por outro homem. O curta-metragem menciona que rapazes iam às salas de cinema e, em meio às sombras, esfregavam a perna em outros homens, durante o filme, com a intenção de descobrir se existia um interesse mútuo. A obra apresenta lembranças de um período bastante conservador e que se passa no decorrer da Ditadura Militar. Um dos depoentes destaca que buscava um lugar para exercer seus desejos e, caso não fosse possível encontrá-lo, estava decido a construí-lo. Suas vontades também incluíam a determinação em se realizar. Mudar a sociedade parecia algo difícil de se fazer e existiam barreiras impostas pela intolerância, mas ele não deixava de sair à noite: vestia roupas brilhantes, tamancos, usava cabelos compridos e encontrava oportunidades de participar de surubas. Ele contornava as normas sociais «soltando a franga», como afirma no documentário, ou ainda, como também descreve, frequentando «festas de arromba» (00:09:45).

A vida noturna de grandes centros urbanos pode ser compreendida, em *Bailão*,

como uma «fuga dos marcos restritivos da masculinidade» (Ramalho, 2020:511). Outro depoimento do documentário traz a reflexão de que o dia consiste em um vocábulo masculino que remete à luz e a conceitos ligados à razão e à precisão, enquanto a noite vem a ser uma palavra feminina, a qual estaria associada ao mistério, ao obscuro ou ainda indefinido (00:06:46). Enquanto concepções de racionalidade estão socialmente atreladas ao gênero masculino, o irracional acaba sendo conectado ao gênero feminino e, como consequência, passa a ser outro aspecto desvalorizado e considerado inferior (García, 2007).

Não apenas os tensionamentos em relação ao conservadorismo e à cultura hegemônica, mas também as transformações sociais que provocavam, conferiam aos homens gays um tom rebelde, insurgente, subversivo e revolucionário, conforme relata outro entrevistado (00:04:55). Devido ao modo como retrata contextos relacionados a festas, *Bailão* permite construir relações históricas com o longa-metragem *Corpo Elétrico*, de maneira que os dois filmes acabam por apresentar uma «sobreposição de temporalidades» (Ramalho, 2020:516). O protagonista Elias frequenta festas junto a seus colegas heterossexuais, sendo possível corroborar que as últimas décadas apresentam avanços em relação ao combate à homofobia.

Entretanto, a intolerância ainda existe e *Corpo Elétrico* proporciona indícios da

persistência do preconceito. Durante uma cena de festa na casa dos pais do operário Anderson, para a qual ele havia convidado os funcionários da fábrica, Elias está transando com Wellington no dormitório do anfitrião. É possível notar que Anderson demonstra incômodo não apenas por seu quarto estar sendo usado por outras pessoas, mas também por serem dois homens tendo uma relação sexual. Já *Tinta Bruta* retrata um isolamento e uma sensação de deslocamento vivenciada pelo protagonista Pedro, inclusive em contextos de festa. O rapaz era perseguido por colegas de faculdade devido ao preconceito relacionado à homossexualidade, o que demonstra uma necessidade de se seguir avançando nas lutas contra a homofobia. Serão discutidas questões referentes à intolerância voltada a homens homossexuais na próxima etapa deste estudo, ao longo das análises das cenas em que uma festa ocorre em meio à rua nos filmes *Tinta Bruta* e *Corpo Elétrico*.

Noites de violência em *Tinta bruta*

Tinta Bruta apresenta uma festa que ocorre em meio à rua, depois que Leo revela a Pedro que não conseguiu obter a bolsa de estudos no exterior pela qual estava concorrendo. Ana, uma amiga do dançarino conquistou a vaga e irá comemorar a vitória naquela noite. Pedro o acompanha. No início da cena, os dois estão caminhando na rua um pouco

distantes dos outros amigos de Leo, que estão andando mais à frente. A música que está tocando é um tanto melancólica e contrasta com a alegria da amiga de Leo e do restante da turma. A canção ressalta a tristeza do dançarino, o qual se encontra em dissonância com a animação que toma conta de quem está ao seu redor.

Um dos rapazes carrega a moça nos ombros. Ela ergue os braços e sorri alegremente. Em volta dela, há risadas, sorrisos e gritos para celebrar a conquista da bolsa. As imagens em primeiro plano acentuam o sorriso de cada personagem. Pedro, contudo, olha para Leo e percebe que ele não está contente (Imagem 1). A música segue tocando e a cena ocorre em câmera lenta, de modo que se torna possível perceber não apenas a melancolia que angustia o protagonista Leo, mas também uma sensação de constrangimento que o aflige por estar lá.

A música vai diminuindo. O som dos carros passando pelas ruas aumenta. As risadas e os gritos dos amigos de Leo também. A turma chega até o local em que está ocorrendo a festa e pula uma grade. O terreno é amplo e está um tanto escuro, apesar de haver alguns refletores iluminando a pista de dança. A festa está lotada. O grupo de amigos se organiza em uma roda e o rapaz que carregava Ana na garupa lhe pergunta sobre os preparativos para a viagem. Ela responde, dando risada, que ainda não organizou nada, mas comenta que está animada em



Imagem 1. Leo está triste por não obter a bolsa de estudos. Fonte: *Tinta Bruta* (2018). Reprodução.

ir embora e deixar a cidade para trás. Leo, desanimado, confessa a Pedro: «Essa cidade parece um purgatório» (00:43:03), um sentimento que indica que o dançarino se encontra em desajuste em relação à cidade onde habita, uma sensação que pode ser associada a um contexto que o conecta ao conceito de *queer*: o não-lugar.

A conversa entre a turma segue. O amigo de Leo pergunta a Pedro se ele é de Porto Alegre. Timidamente, Pedro responde que sim e conta ao grupo que não gosta muito de sair de casa. A próxima pergunta que surge: Pedro está solteiro? Ele responde que sim. Leo demonstra ter começado a sentir um pouco de animação. O dançarino termina de beber uma lata de cerveja e incentiva o grupo a dançar junto ao restante da festa. Pedro permanece isolado e um tanto afastado da turma, que se dirige à multidão que está dançando. A música que toca na festa está bastante alta, possui uma batida forte que anima as pessoas na pista de dança. Pedro, no entanto, prefere não dançar. Em um primeiro plano, a imagem destaca

o olhar melancólico do protagonista, que apresenta uma personalidade mais introspectiva.

A turma dança e se diverte enquanto a música segue tocando. Leo olha fixamente para Pedro, que permanece olhando de maneira ansiosa ao seu redor. Algumas pessoas também olham para ele e, nesse momento, Pedro coloca uma chave entre os dedos. Surge, repentinamente, a imagem de outra festa, na qual ele está parado, assustado e com um ferimento na testa, enquanto se podem ouvir gritos e notar pessoas correndo —ao seu redor— desesperadas. A cena remete à festa em que Pedro cegou o colega da faculdade. Esse instante do filme apresenta não apenas o preconceito voltado à homossexualidade do qual Pedro foi alvo, mas também desdobramentos violentos que decorreram de um estado de esgotamento ao qual o personagem chegou.

Tinta Bruta evidencia, através da cidade, contextos de perseguição que homossexuais sofrem, mesmo que avanços venham ocorrendo nas últimas décadas em relação

ao combate à homofobia. O protagonista Leo, inclusive, enfrenta preconceito por ser negro. A cidade pode reunir uma diversidade enorme de pessoas e, historicamente, está associada à formação de espaços em que homossexuais conseguem explorar seus desejos, estabelecer vínculos interpessoais, compreender e construir a própria identidade, organizar grupos ativistas ou ainda frequentar com menor dificuldade ambientes onde predominam indivíduos heterossexuais. Uma presença que também se revela como uma forma de reivindicar direitos, de existir na cidade como um todo. Contudo, a cidade também é um espaço onde a intolerância persiste, tendo a violência como uma de suas expressões.

De volta à noite presente, Leo se aproxima de Pedro para incentivá-lo a dançar. Todavia, não é o que acontece. Pedro segue sem se movimentar. O dançarino, então, pergunta para Pedro por que ele dança em frente à *webcam* e, durante a festa, não. Pedro revela que as tintas o distraem. Leo, então, tenta lhe mostrar alguns passos de dança, porém —nesse instante— Pedro avista dois antigos colegas de faculdade em meio às pessoas na pista de dança, e vai embora da festa apressadamente. Em uma rua um tanto escura, Pedro caminha em ritmo acelerado, tentando evitar problemas. Os dois rapazes, contudo, o seguem. O protagonista de *Tinta Bruta* chega a uma rua que está mais bem iluminada, mas que também está vazia. Seus antigos colegas o

alcançam e chamam pelo seu nome. Um deles pergunta se ele não voltará para a faculdade. «Ah, não. Ele foi expulso, né?», provoca o outro (00:47:45). Pedro segue caminhando sem falar nada.

Um dos rapazes menciona que o amigo deles não foi à festa por receio de que as pessoas ficassem olhando para o seu rosto: referindo-se ao colega cujo olho Pedro furou. Nesse momento, o outro jovem derrama um copo de cerveja na cabeça de Pedro. A bebida começa a escorrer pelos cabelos de Pedro, que escuta de um dos rapazes que está devendo a eles um olho. Os dois, então, pressionam o corpo do protagonista de *Tinta Bruta* contra um carro. Uma briga inicia. Leo aparece e intervém. Entretanto, o conflito logo termina, quando os antigos colegas de Pedro saem correndo. Surgem indícios do motivo pelo qual a briga ter sido encerrada: moradores da rua estavam olhando, através da janela, os personagens lutarem entre si. No entanto, eles seguem olhando tanto para Pedro quanto para Leo, potencializando a sensação de estranheza e desconforto que persegue os dois protagonistas do filme por onde quer que eles transitem pela cidade (Imagem 2).

Tinta Bruta evidencia, assim, que a masculinidade hegemônica não consiste apenas em um conjunto de expectativas voltadas ao gênero masculino e sim em uma busca por hegemonia na sociedade por parte de homens heterossexuais, os quais —para se estabelecerem como



Imagem 2. Pedro e Leo são observados na rua. Fonte: *Tinta Bruta* (2018). Reprodução.

uma figura dominante— monitoram e violentam não somente mulheres, mas também homens que não correspondem às regulamentações heteronormativas socialmente impostas. A violência provocada pelos antigos colegas de faculdade de Pedro consiste em uma forma de exercer poder e dominação sobre masculinidades que não correspondem à hegemônica. A presença de Pedro tensiona o preconceito voltado à homossexualidade e desestabiliza a sensação de dominância de homens heterossexuais, de maneira que eles sentem que o personagem Pedro deve não apenas ser diminuído e violentado, mas também eliminado, mesmo que seja no meio da rua. Um local que possibilita a luta e a resistência, assim como se revela um espaço de hostilidade e violência.

A ousadia toma conta em *Corpo elétrico*

Já em *Corpo Elétrico* a sequência na qual uma festa ocorre na rua inicia em uma praça, durante o período da tarde. Durante um almoço com os colegas da fábrica, Elias e Wellington fumam um

baseado e assistem homens heterossexuais jogando futebol em uma quadra esportiva. Wellington começa a fazer piadas, afirmando que os rapazes jogam mal. Ele então grita ao goleiro: «Segura as bolas!» (01:08:55). Elias dá seguimento à brincadeira: «Não deixa entrar!» (01:08:57). Os dois ainda começam a paquerar alguns dos jogadores. Wellington, com maior ousadia, fala em voz alta: «Quem fazer gol janta lá em casa» (01:09:25). Os protagonistas do longa-metragem dirigido por Marcelo Caetano dão risada e se divertem, mesmo que possam receber violência como resposta a suas piadas.

O filme também sugere que eles não se sentem presos ao medo da homofobia, na medida em que o único plano que compõe a cena os apresenta do lado de fora da grade que circunda o campo (Imagem 3). Inclusive, quando os operários estão cantando *Eu e você sempre*, de Jorge Aragão, Elias e Wellington se aproximam um do outro e dançam juntos, sem receio de reações homofóbicas. A obra, todavia, não traz a proposição de que homens heterossexuais devem ser alvos



Imagem 3. Wellington e Elias debocham da masculinidade hegemônica. Fonte: *Corpo Elétrico* (2017). Reprodução.

de piadas, enquanto homens *gays* deveriam ser o grupo que profere ofensas. O que podemos notar nesta cena de *Corpo Elétrico* é um deboche voltado à masculinidade hegemônica. Elias e Wellington não têm a intenção de provocar conflitos ou ofender alguém. Entretanto, o filme coloca em tensão noções hegemônicas de masculinidade através das piadas feitas pelos protagonistas.

O almoço segue ao longo da tarde. As operárias Cristina e Maria servem comida em seus pratos. A primeira comenta que irá tomar cachaça, enquanto a segunda responde que beberá Catuaba. O operário Fernando está se relacionando com Carla, que o convida para passar o Natal com a família dela. Inicialmente ele recusa, mas aceita o convite e afirma que participará do almoço, no dia 25, após Carla mencionar que a comemoração será bastante animada e que ele pode levar o tio. Ela sorri depois que Fernando confirma presença, e afirma que ele vai gostar da celebração natalina em sua casa. Carla ainda brinca dizendo que o estrangeiro precisará saber como se samba.

Corpo Elétrico apresenta personagens heterossexuais com personalidades bastante plurais e que, inclusive, não toleram preconceito em relação à homossexualidade. Durante o almoço, um rapaz conversa com a operária Andressa sobre a mudança dela para São Paulo. Ela conta que está se reinventando depois que começou a morar em uma nova cidade e passou a viver longe da família. O rapaz, então, comenta que toda mulher precisa de um homem e que todo homem precisa de uma mulher. Ela, contudo, questiona: «E quem é *gay*?» (01:10:57). O rapaz lhe responde que um homem *gay* precisa de outro homem.

Ao longo do diálogo, os personagens chegam à conclusão de que o necessário é encontrar um companheiro ou companheira. O rapaz ainda menciona que, como Andressa possui o objetivo de trabalhar e estudar, ela deveria se manter distante de homens possessivos e que não respeitem os compromissos dela. A cena acaba por abordar a narrativa de uma personagem heterossexual que também procura se afastar de uma vida pautada

somente na constituição de um núcleo familiar tradicional. Existem outros objetivos e sonhos que permeiam a vida de Andressa, a qual se revela uma personagem que coloca em tensão contextos conduzidos pela masculinidade hegemônica.

Já é noite. A festa na praça continua e uma música alta está tocando. Os operários dançam e se divertem. Anderson, porém, esbarra em Wellington, que segue dançando. Contudo, Wellington tenta pegar uma lata de cerveja da mão do colega, que se irrita. Instante que evidencia novamente a ousadia do protagonista de *Corpo Elétrico*. Anderson e Wellington quase iniciam uma briga: conflito que dá continuidade narrativa ao momento em que Anderson vê no seu quarto, durante uma festa na casa de seus pais, Elias e Wellington se beijando. Ao se deparar com dois rapazes trocando carícias, Anderson demonstra espanto e a atual cena nos proporciona indícios de que a homofobia consiste em um dos fatores que desencadeia a desavença entre os dois personagens.

Os ânimos estão acirrados, mas a briga encerra quando os outros operários intervem. Wellington dá risada da situação e ainda joga em Anderson um objeto que estava em cima de uma mesa. A festa continua em um ônibus, cena na qual os operários cantam *Marrom Bombom*, do grupo musical *Os Morenos*. Elias está alcoolizado e não interage com os colegas da fábrica, que estão espalhados pelos

assentos do veículo. Já Wellington continua animado e pede para Anderson o calção do uniforme que o operário estava vestindo enquanto jogava futebol durante a tarde. Ele inicialmente recusa, mas Cristina —com quem ele vem estabelecendo um relacionamento— o incentiva a ceder o calção. Wellington então coloca o calção no corpo como se fosse um vestido e começa a sambar (Imagem 4).

Enquanto ele dança, os operários seguem cantando *Marrom Bombom* e suas colegas começam a gritar: «Globeleza!» e «Maravilhosa!» (01:15:11). A música continua. Alguns personagens tocam a canção com um pandeiro, outros com um pote, uma panela ou ainda com uma tábua de madeira que se utiliza para cortar carnes e vegetais. A cena evidencia que Wellington não apenas se distancia de um perfil assimilado da homossexualidade, como também acaba por colocar em tensão concepções hegemônicas de masculinidade. Wellington ainda se distancia do estereótipo racista que espera que homens negros sejam viris, másculos e heterossexuais. A cena mostra o protagonista dançando com alegria e orgulho de uma forma socialmente considerada afeminada. É um momento que vem a desestabilizar a homofobia. O conflito com Anderson também se revela solucionado, enquanto todos estão cantando e se divertindo ao som da banda *Os Morenos*.

Enquanto ainda existem homens heterossexuais que buscam hegemonia a nível

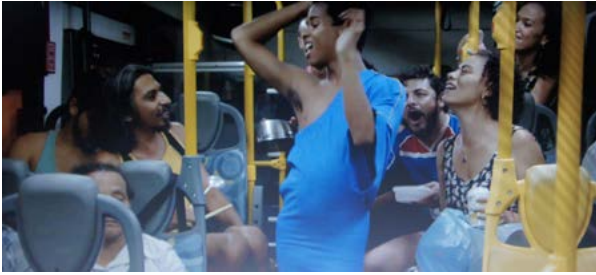


Imagem 4. Wellington samba dentro do ônibus. Fonte: *Corpo Elétrico* (2017). Reprodução.

social ou individual, *Corpo Elétrico* apresenta personagens que não seguem as diretrizes da masculinidade hegemônica, ou ainda que estão dispostos a repensar conceitos que moldavam a forma como entendiam o mundo. A presença de Elias e Wellington em meio a personagens heterossexuais vem a ser um modo de demandar tanto respeito quanto ampliação de direitos. A cidade consiste em um ambiente de festas, bem como de conflitos e de resistência.

Considerações finais

O espaço na narrativa cinematográfica não possui apenas um papel de apoio. Através de seus aspectos cenográficos, é possível perceber dinâmicas sociais, políticas, econômicas e culturais. Entre elas, o preconceito voltado a homossexuais, assim como a busca por reiteração da masculinidade hegemônica. Contudo, o espaço também se revela uma forma de compreender e construir identidades relacionadas a sexualidades dissidentes ou ainda de colocar em tensão paradigmas dominantes. Por meio de um distanciamento de narrativas que dialogam com

perspectivas políticas assimilacionistas, *Tinta Bruta* e *Corpo Elétrico* apresentam a cidade como um espaço público onde ocorrem festas, nas quais os seus protagonistas encontram possibilidades não somente de se divertirem, mas de desestabilizarem a dominância de concepções hegemônicas de masculinidade.

Estar presente em espaços onde predominam indivíduos heterossexuais acaba por se tornar um modo de reivindicar o direito de também ter acesso à cidade, e a outros direitos sufocados pelo preconceito. Embora se compreenda que os grandes centros urbanos proporcionam a possibilidade de se encontrar fendas para a consolidação dos direitos de grupos minoritários que não seguem normas sociais relacionadas à sexualidade, esses espaços não são homogêneos. Mesmo que possuam uma pluralidade cultural e humana maior, quando comparados a cidades menores, ainda existem mecanismos de regulação que perpetuam violências e desigualdades sociais.

Tinta Bruta e *Corpo Elétrico* evidenciam que ainda é necessário avançar no

combate ao preconceito direcionado à homossexualidade, apesar de notórias conquistas ao longo das últimas décadas. A diferença de tratamento que os personagens recebem em meio aos espaços que habitam apresentam distintas formas de tensionar a intolerância ao longo de cada filme. Elias e Wellington debocham da masculinidade hegemônica. Pedro e Leo enfrentam fisicamente a tentativa de serem violentados. Os personagens também vão a festas frequentadas por indivíduos heterossexuais e suas narrativas possibilitam o entendimento de que se distanciar da busca por assimilação não vem a ser um rompimento do convívio ou do encontro com indivíduos heterossexuais em espaços públicos e, sim, na possibilidade de se vivenciar com orgulho as diferenças e singularidades de cada indivíduo ou grupo social.

Enquanto em *Corpo Elétrico* se corrobora a noção de que as diferenças podem coexistir quando prevalece o respeito pelas diferenças em relação à busca por hegemonia, em *Tinta Bruta* se ressalta que avanços no combate ao preconceito ocorrem através de resistência e luta. O cinema colabora para a construção da ideia que se tem em relação às cidades, e o cinema queer nos mostra a cidade como um espaço que também pode ser acessado por indivíduos cuja existência não está atrelada à formação da família tradicional e da heterossexualidade. Há também espaço para o sexo pelo prazer, para a diversidade e para construção de novas formas de estar no mundo. O cinema queer também sublinha que provocar e questionar paradigmas hegemônicos se revela um modo de reinventar cidades. E de manter o espaço da rua como um permanente espaço de luta por direitos e visibilidades.

Referências

- Aumont, J. e Marie, M. (2004). *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto&Grafia.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Connell, R.W. e Messerschmidt, J.W. (2013). Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Estudos Feministas*. Florianópolis, 21 (1), 241–282.
- Costa, M.H. (2013a). Cinema e construção cultural do espaço geográfico. *Revista Rebeca*, 2 (1), 250–262.
- Costa, M.H. (2013b). Paisagem e simbolismo: representando e/ou vivendo o «real»? *Espaço e Cultura*. 157–166.

- Galuppo, A. (2019). *Cidade queer: uma autobiografia plural*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- García, D.C. (2007). Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad. En Córdoba, D.; Suez, J. y Vidarte, P. *Teoría Queer Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Madrid: Egales.
- Gaudreault, A. e Jost, F. (2009). *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora UNB.
- Halberstam, J. (2023). Temporalidade queer e geografia pós-moderna. *Revista Periódicus*, 1(18): 282–305.
- Lacerda, C. (2015). Chico Lacerda: New Queer Cinema e o cinema brasileiro. Em Murani, L. y Nagime M. (coords.). *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política* (pp. São Paulo: Caixa Cultural.
- Lacerda Júnior, L. (2015). *Cinema gay: políticas de representação e além*. Tese (Doutorado em Comunicação). Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- Lopes, D. (2016). *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos*. São Paulo: Hucitext.
- Louro, G. (2018). *Um corpo estranho*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Nagime, M. (2016). *Em busca das origens de um cinema queer no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). São Carlos: Universidade Federal de São Carlos.
- Quinalha, R. (2022). *Movimento LGBTI+: uma breve história do século XIX aos nossos dias*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Ramalho, F. (2020). Encontros nas margens: percursos urbanos, corpo e desejo na filmografia de Marcelo Caetano. *Revista Maracanã*. 24: 501–517.
- Santos, V.T.N. (2016). «Ser negro numa sociedade totalmente racista e ainda ser gay é pior [...]»: construções identitárias de homossexuais negros. Dissertação (Mestrado em Relações Étnicas e Contemporaneidade). Jequié: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.
- Vieira, M. (2018). *Cidade do desapego: o estar-queer na urbanidade contemporânea*. Tese (Doutorado em Ciências Humanas). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.