

# *Gosto de sangue: horror gótico e desejos monstruosos no cinema queer brasileiro contemporâneo*

*Sabor a sangre: horror gótico y deseos monstruosos en el cine queer brasileño contemporâneo*

*Taste of blood: Gothic horror and monstrous desires in contemporary Brazilian queer cinema*

Henrique Rodrigues Marques

Universidade Estadual de Campinas

E-mail: henrique.rodriguesm@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2617-8045>

## RESUMO:

Através da análise fílmica comparativa de uma constelação de curtas e longas-metragens do cinema brasileiro contemporâneo, este artigo pretende explorar o modo como o gênero de horror é utilizado por uma nova geração de cineastas queer como maneira de representar o desejo sexual dissidente. Partindo de leituras queer sobre o horror gótico, analisaremos a recorrência do sangue nessas narrativas enquanto metáfora de abjeção e desejo, assim como a apropriação positiva da monstruosidade e suas implicações no panorama de produções audiovisuais que abordam o desejo homossexual no Brasil.

**Palavras-chave:** *Cinema queer. Cinema brasileiro. Cinema contemporâneo. Horror. Gótico.*

## ABSTRACT:

Through comparative film analysis of a constellation of short and feature films from contemporary Brazilian cinema, this article aims to explore how the horror genre is used by a new generation of queer filmmakers as a way of representing dissenting sexual desire. Based on queer readings about Gothic horror, this text will analyze the recurrence of blood

---

MARQUES, Henrique Rodrigues. *Gosto de sangue: horror gótico e desejos monstruosos no cinema queer brasileiro contemporâneo*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36150>>

in these narratives as a metaphor for abjection and desire, as well as the positive appropriation of monstrosity and its implications in the panorama of audiovisual productions that address homosexual desire in Brazil.

**Keywords:** *Queer cinema. Brazilian cinema. Contemporary cinema. Horror. Gothic.*

#### RESUMEN:

A través del análisis cinematográfico comparativo de una constelación de cortometrajes y largometrajes del cine brasileño contemporáneo, este artículo tiene como objetivo explorar cómo el género de horror es utilizado por una nueva generación de cineastas queer como una forma de representar el deseo sexual disidente. A partir de lecturas queer sobre el horror gótico, analizaremos la recurrencia de la sangre en estas narrativas como metáfora de la abyección y el deseo, así como la apropiación positiva de la monstruosidad y sus implicaciones en el panorama de las producciones audiovisuales que abordan el deseo homosexual en Brasil.

**Palabras clave:** *Cine queer. Cine brasileño. Cine contemporáneo. Horror. Gótico.*

Artigo recebido em: 19/09/2021  
Artigo aprovado em: 07/03/2022

## Introdução

Os estudos queer apresentam uma longa tradição de refletir sobre a monstruosidade. Eve Kosofsky Sedgwick, Jack Halberstam, Darren Elliott-Smith, Gustavo Subero, Harry Benshoff e até mesmo Teresa de Lauretis já elaboraram diferentes argumentos sobre como a monstruosidade é codificada em termos de representar alteridade, perversão e pânico sexual. Como resume Benshoff (1997), a monstruosidade está para o regime da normalidade como a homossexualidade está para a heterossexualidade. Em uma perspectiva histórica, Richard Dyer nos conta que uma das primeiras narrativas explicitamente homossexuais a serem publicadas foi *Manor*, uma história de vampiro publicada em 1885 por Carl Heinrich Ulrichs. Desde então, como reconhece o autor, o vampiro se configurou como uma figura recorrente na literatura LGBT/queer (2002, p. 70).<sup>1</sup>

---

MARQUES, Henrique Rodrigues. **Gosto de sangue: horror gótico e desejos monstruosos no cinema queer brasileiro contemporâneo.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36150>>

Malgrado a atenção que teóricos queer dedicaram ao longo das últimas três décadas às representações da monstruosidade no cinema e literatura, muitas vezes positivando o potencial queer dos monstros, o ativismo assimilacionista, por sua vez, demonstra um grande empenho em se afastar desses códigos. Desde que o movimento LGBT tomou as ruas para lutar por seus direitos, iniciou-se uma longa tradição de boicotes a filmes que iam contra valores do movimento vigente no período em questão. Em 1979, segundo relata Vito Russo (1987), grupos organizados tentaram impedir as filmagens de *Parceiros da noite* (direção de William Friedkin, 1980) por acreditarem que um filme sobre um assassino em série que massacra homossexuais e busca suas vítimas em clubes de sexo sadomasoquista venderia uma representação demasiadamente negativa. Na década de 1990, como informa B. Ruby Rich, a “ala da comunidade queer que se acha dona da verdade organizou piquetes contra *Instinto selvagem*” (RICH, 2015, p. 18), por acharem problemática a representação de uma mulher bissexual como uma fria assassina. *O silêncio dos inocentes* (direção de Jonathan Demme, 1991), conta Harry Benshoff (1997), também sofreu com protestos de grupos ativistas. No contexto nacional, o pioneiro trabalho de Antônio Moreno (1995), primeiro pesquisador dedicado a catalogar e analisar a presença de personagens homossexuais na história do cinema brasileiro, também segue a tendência de rejeitar como má representação todo tipo de retrato da experiência queer que não se encaixe dentro de um ideal de respeitabilidade normal e saudável.

Uma das premissas do assimilacionismo é a conduta de higienizar, sempre que possível, a representação de personagens LGBT no audiovisual, em uma tentativa de convencer audiências cis-heterossexuais da normalidade de pessoas LGBT da vida real. Se é importante que o dissidente sexual em filmes sempre esteja dentro de um regime de normalidade, ele nunca poderá ser o monstruoso.

Como aponta Francisco Lacerda, desde os anos 1990 o “movimento homossexual brasileiro” segue “tendências fortemente assimilacionistas, o que se refletiu em políticas de representação que privilegiavam um modelo higienizado de homoerotismo, o que passava pela produção e disseminação da identidade gay” (LACERDA, 2015, p. 140). A partir de entrevistas que figuras como André Fischer, Jean Wyllys e Luiz Carlos Lacerda deram ao documentário *Cinema em sete cores* (direção de Rafaela Dias e Felipe Tostes, 2008), o autor demonstra como, para esta geração, existe um alinhamento muito claro às ideias que Antônio Moreno (1995) defendeu como boa representatividade em sua pesquisa. Ao citar o longa-metragem *Do começo ao fim* (direção de Aluizio Abranches, 2009) como

um modelo das demandas de representação assimilacionista, Lacerda declara que o filme “traz um casal de homens brancos, cisgêneros, de classe média-alta, dentro de uma relação conjugal heteronormativa e de construção romântica clássica e até conservadora” (LACERDA, 2015, p. 141). Levando em consideração esse contexto de predileção a narrativas bem-comportadas e higienizadas, que inserem o dissidente sexual em um ideal de família burguês e alinhamento impecável com a norma, chama atenção o modo como a nova geração do cinema queer brasileiro – cineastas que se encontram em início de suas carreiras, fazendo seus primeiros curtas e longas – vem abraçando a monstrosidade.

Nos últimos anos podemos identificar muitos filmes que retratam personagens queer em posições monstruosas. Em *O segredo de Davi* (direção de Diego Freitas, 2018), o protagonista é um assassino com desejos homossexuais conflituosos. *Fome* (direção de Manda Ramoos, 2019), por sua vez, inicia-se com um flerte entre duas mulheres em um bar, até que elas saem para se beijar com mais privacidade, apenas minutos antes de uma delas se transformar em uma criatura e literalmente devorar seu objeto de desejo. Na obra do cineasta Matheus Marchetti, temos vampiros (*O bosque dos sonâmbulos*, 2017, e *As núpcias de Drácula*, 2018) e adolescentes sádicos que planejam a morte do primo mais velho com toques de tensão homoerótica (*O anjo no poço*, 2019). Dentro desse grupo de filmes, delinearemos uma constelação específica que utiliza o sangue como metáfora de desejo (homo)sexual.

Analisando um grupo de filmes com o objetivo de localizar e explorar uma certa tendência, optamos aqui pela ideia de *constelação* enquanto categoria metodológica para análises fílmicas comparativas, como proposta por Mariana Souto, pelo potencial de se “olhar para a constelação como meio de se chegar a algo maior, a uma espécie de totalidade que ela cristaliza” (SOUTO, 2020, p. 156). Sendo assim, torna-se mais interessante pensarmos esses filmes de maneira coletiva e concentrada em um aspecto específico que os conecta, ao invés de uma análise fílmica mais detalhada sobre uma única obra. O gesto de constelar filmes não apenas serve para historicizar e organizar um coletivo de obras, mas também forma uma rede, uma chave de leitura através de filmes relacionáveis por um “pacto secreto” entre eles (SOUTO, 2020, p. 163). Como resume a autora, “a constelação é dotada de múltiplos pontos dispostos no espaço que, somados, crescem em complexidade e funcionam como essa combinação numérica capaz de revelar algo por diversas frentes e

perspectivas” (SOUTO, 2020, p. 156). Traçando as linhas entre essa constelação do cinema queer brasileiro, podemos exacerbar as possibilidades de leituras em cada uma delas, coletiva e individualmente.

## Horror gótico e sensibilidade queer

Em *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (1995), Jack Halberstam reflete sobre a monstrosidade no horror gótico, de seus primórdios até a atualidade. Segundo o autor, nessa vertente do horror, seja na literatura ou no cinema, a pele se converte em metonímia da condição humana, ou seja, o oposto do monstro. A “pele abriga o corpo e figura no Gótico como a fronteira definitiva, o material que separa o interior do exterior” (HALBERSTAM, 1995, p. 7, nossa tradução).<sup>2</sup> Sendo assim, uma das marcas da monstrosidade gótica é a obsessão em perfurar, rasgar, possuir a pele de suas vítimas.

Através de uma longa análise histórica, Halberstam argumenta que, no passado, muito das obras sobre monstros usavam a alteridade para representar pânicos raciais, étnicos e xenofóbicos. Drácula, por exemplo, é originalmente codificado como judeu, enquanto Mr. Hyde apresenta um comportamento selvagem. “Dentro das características que tornam um corpo monstruoso – isto é, assustador ou feio, anormal ou repugnante – nós podemos ler a diferença entre um outro e um eu, um pervertido e uma pessoa normal, um estrangeiro ou um nativo” (HALBERSTAM, 1995, p. 8, nossa tradução).<sup>3</sup> Segundo Halberstam, nas representações cinematográficas, o pânico da alteridade monstruosa, enquanto um estrangeiro étnico-racial que ameaça a domesticidade, deu lugar ao monstro sempre codificado pela diferença de sexualidade e gênero. Para ele, essa mudança se deu devido a influência da psicanálise, que associa diretamente subjetividade à identidade sexual, sendo, portanto, a monstrosidade o estado patológico do comportamento sexual. Em diálogo com Eve Sedgwick, Halberstam define que

O gótico, em outras palavras, inspira medo e desejo ao mesmo tempo – medo de e desejo pelo outro, medo de e desejo pela perversidade possivelmente latente rondando a própria leitora. Mas medo e desejo dentro do mesmo corpo produzem um efeito disciplinatório. Em outras palavras, o público vitoriano podia consumir romances góticos em vastas quantidades sem encarar tal material como algo desvirtuado, porque o estilo gótico dava aos leitores a emoção de ler sobre atividades ditas pervertidas, ao mesmo tempo em que identificavam a sexualidade aberrante enquanto uma condição da alteridade, uma característica essencial de

corpos estrangeiros. O monstro, obviamente, marca a distância entre o perverso e a sexualidade supostamente disciplinada do leitor. Além disso, os significantes da sexualidade “normal” mantêm um tipo de poder hegemônico por se manterem invisíveis (HALBERSTAM, 1995, p. 13, nossa tradução).<sup>4</sup>

Embora todos os filmes que analisaremos a seguir se encaixem facilmente naquilo que Halberstam vai definir como gótico – um estilo retórico ou narrativo que, através da extravagância, produz medo e desejo (HALBERSTAM, 1995, p. 2) –, é importante sublinhar que eles vão desmontar essa dinâmica entre leitor e material. Diferente dos textos de horror analisados por Halberstam, sejam eles literários ou cinematográficos, nos filmes queer brasileiros que se apropriam da monstruosidade, o monstro não é o outro, mas o próprio protagonista queer. Sendo assim, para espectadores queer não se trata de reconhecer a perversão e a sexualidade aberrante na alteridade, mas em si mesmo. E indo além nos jogos de representações, esses filmes reenquadram a perversão por um olhar positivo, de admiração e celebração ao invés de desprezo e autodestruição.

### **As perversões do cinema queer brasileiro**

Em *Jonas banhado em sangue* (direção de Mateus Bandeira, 2017), o protagonista apresenta uma relação turbulenta com seu desejo. O curta se inicia com Jonas indo a uma festa para comemorar o aniversário de uma amiga. Lá, após beber um pouco, o rapaz beija outro rapaz. Logo após a interação sexual, Jonas é atormentado pela aparição de um homem ensanguentado. Deste momento em diante, essa figura coberta de sangue passa a assombrar Jonas pelo resto da narrativa. Quando ele chega em casa e se deita para dormir, a presença fantasmagórica se aninha junto a seu corpo. Na manhã seguinte, Jonas acorda banhado em sangue. Envergonhado e assustado, ele rapidamente busca se limpar e lavar todos os vestígios antes que sua mãe descubra. Enquanto ele cumpre seus afazeres, a presença segue em sua casa, perseguindo-o discretamente. Em termos narrativos, essa figura ensanguentada pode adotar muitas simbologias. Por aparecer logo após o beijo homossexual, o sangue pode representar uma relação de culpa com o desejo dissidente, já que ele aparece após a experiência do desejo (e do prazer) homossexual. Tal leitura se intensifica com a cena em que ele acorda coberto de sangue e corre para se banhar, retirando a mácula que o ato sexual deixou em seu corpo.

Desde a epidemia da aids, a relação entre sangue e sexo, especialmente para homens gays, carrega esse valor dicotômico entre medo e desejo que Halberstam associa ao gênero gótico. Enquanto metáfora, o sangue representa tanto a penetração do ato sexual quanto o risco que o estigma do HIV impõe nas atividades homossexuais entre homens. No entanto, o filme abre espaço para uma segunda leitura. No meio do filme, vemos Jonas visitar um cemitério, em uma cena que se estende por um longo período. Jonas primeiro se deita no túmulo que é motivo de sua visita e, depois, coloca sua mão ternamente sobre a lápide. Não sabemos quem ocupa aquele jazigo, mas fica claro que era alguém muito especial para o rapaz. Sendo assim, a figura que o assombra pode representar um amante falecido, o que reforça a simbologia do pânico da aids enquanto um medo que Jonas associa diretamente ao seu desejo.

No ato final do filme, Jonas confronta seu fantasma. Ao encontrar o ser sobrenatural coberto de sangue em seu quarto, Jonas parte para cima dele. Os dois começam a brigar e se bater intensamente. A pele de Jonas é ferida (rasgada) e ele começa a sangrar. A luta gradualmente se converte em sexo (fig. 1). Os dois corpos misturando seus fluídos (saliva, sangue, suor) em uma cena que, além de adotar um teor bastante explícito, não foge dos códigos de perversão: puxões de cabelo, enforcamentos e suspiros de prazer que se confundem à falta de ar que antecede a morte. Jonas se rende aos seus desejos perversos. A tensão de medo construída ao longo da narrativa através de elementos clássicos do cinema de horror, colocando a aparição fantasmagórica como uma ameaça manente, converte-se então em excitação erótica, constituindo um jogo de caçador/presa, de sedutor/seduzido.



Fig. 1: O sexo sanguinário em *Jonas banhado em sangue*. Fonte: Fotograma do filme.

Na manhã seguinte, mais uma vez Jonas acorda sozinho e banhado em sangue. O filme se encerra antes de sabermos se a mácula do desejo será expurgada novamente ou se, de alguma maneira, ele passa a encontrar prazer e gozo nela.

Outro filme que lida diretamente com a relação entre sexo e perversão é o maranhense *Você é diferente* (direção de George Pedrosa, 2017). O filme se inicia em um bar, no primeiro encontro entre dois homens. O diálogo se desenvolve de forma romântica e casual, até que os dois decidem ir embora juntos. Aqui, a cena de sexo também se alinha com muito prazer a práticas fetichistas, com um personagem cuspiendo na boca do outro. Após o ato sexual, o anfitrião cai no sono e seu hóspede decide explorar a casa. Brincando de maneira bastante criativa com o medo que sempre acompanha o desejo de ir para casa de um completo estranho para transar, o filme vai construindo uma atmosfera de desejo e perigo iminente. O rapaz acaba encontrando, em um quarto, um outro homem amarrado a uma cadeira. Com o corpo ensanguentado e uma indumentária característica de praticantes de sexo BDSM – mas especificamente o *bondage* –, o filme estabelece uma ousada relação entre desejo sexual, perversão e violência.

Através de uma apropriação de códigos do cinema *gore*, voltado para exposição explícita de atos violentos, *Você é diferente* atribui valor sexual às práticas de um *serial killer*, colocando o desejo assassino como uma metáfora para práticas fetichistas. Subvertendo as expectativas do público, quando encontra o outro homem preso, ao invés de sentir medo, o visitante se mostra excitado

com a situação. Senta-se no colo do homem amarrado e, enquanto a vítima se debate e tenta gritar, passa a mão por seu corpo, sente a saliva que escorre de sua boca amordaçada com os dedos, arranha sua pele sensualmente com uma faca. O dono da casa acorda e, ao se ver sozinho na cama, vai atrás do parceiro. Ele chega ao quarto e encontra suas vítimas interagindo. Para sinalizar que eles são iguais, que eles possuem os mesmos desejos, o visitante degola o homem amordaçado. O anfitrião fecha a porta do quarto com violência. Corte brusco, *fade out*. Um close no rapaz amarrado morto. Os outros dois homens no chão, cobertos de sangue. O anfitrião lambe apaixonadamente o rosto do outro assassino, que fica imóvel (fig. 2). Não fica claro se está vivo ou morto. Pedrosa se apropria dos códigos de um subgênero do horror voltado a uma estetização *hardcore* da violência para abordar desejos fetichistas. Simbolicamente, o que vemos na cena é uma espécie de *role play* entre esses homens, encenando uma fantasia de violência para fins de excitação sexual.

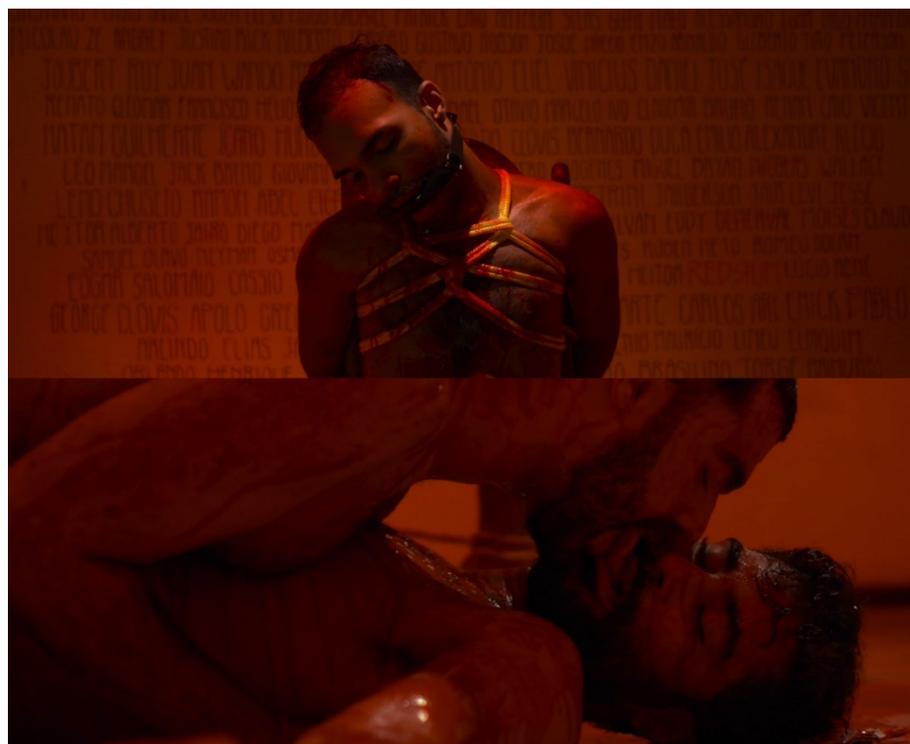


Fig. 2. Códigos fetichistas em *Você é diferente*. Fonte: Fotograma do filme.

Assim como em *Jonas banhado em sangue*, aqui também vemos o protagonista enxaguar o sangue de seu corpo no banho, um código visual que reforça a simbologia do sangue enquanto um representante visual do desejo e do ato sexual. Mas, aqui, o banho não parece motivado pela vontade de *limpar* uma mácula, de purificar o corpo ou reencontrar a assepsia após um ato sujo e profano. De maneira oposta, a ducha parece mais próxima de uma extensão do prazer sexual, uma atividade que prolonga e intensifica o relaxamento e gozo causados pelo sexo. Após o banho, o anfitrião vai para a janela fumar um cigarro, mais um código visual que o cinema frequentemente utiliza como representação do pós-coito. Ele olha para um lugar do quarto. No contraplano, vemos um *close up* do rosto de seu hóspede, coberto de sangue.

Ao invés de associar a sexualidade perversa a um outro, *Você é diferente* coloca nesse encontro de assassinos (os monstros) a consumação de perversões compatíveis. Os significantes de uma sexualidade “normal” são sublimados e o filme celebra a sexualidade aberrante que o romance gótico costumava condenar. Novamente, é notável a convergência entre os gêneros do horror e da pornografia, transformando os elementos narrativos utilizados para causar medo e aflição no espectador em uma inesperada representação visual de desejo sexual. De maneira perversa, o curta converte o *gore* em um tipo de história de amor.

Em uma relação mais direta com a mitologia de vampiros, *Canto dos ossos* (direção de Jorge Polo e Petrus de Bairros, 2020) coloca em cena corpos queer, descritos na sinopse como “amigas monstras”, mas sem nunca definir gêneros ou sexualidades. Sabemos que essas duas personagens vivem há muito tempo, que se alimentam de sangue e que transformam suas vítimas em criaturas da mesma espécie. Em uma narrativa fragmentada, que mescla diferentes regiões e tempos históricos, vemos por diversas vezes essas personagens se alimentarem, em um movimento no qual o filme assume muito abertamente a monstruosidade em sua narrativa. Embora não tenha nenhuma cena de sexo, todas as cenas em que essas figuras vampirescas convertem suas vítimas, carregam um forte teor sexual. Na cena em que vemos a conversão da narradora, ela é mordida pelas duas protagonistas ao mesmo tempo, uma em cada lado de seu pescoço (fig. 3). Em sua feição, a dor vai se transformando em êxtase, até que seu corpo vai ao chão em espasmos orgásticos. A morte é representada como um ato sexual, borrando as fronteiras entre medo e desejo, pulsão de morte e prazer.

Em outra cena, um jovem vai a um encontro de amigos do seu parceiro. Lá, descobre que todas as pessoas ali são essas criaturas vampírescas. O garoto é mordido e, assustado, tenta fugir e se esconder. Com uma arma improvisada, ele consegue atacar a vampira que o mordeu. Ao ver o corpo de sua agressora no chão, o rapaz se deita sobre seu corpo e lambe a ferida em seu pescoço; a figura vampíresca geme de prazer. Os dois se beijam e lambem o sangue um do outro de maneira animalésca (fig. 3). A oposição do momento da mordida com o do beijo exemplifica bem a sutil conversão do medo em desejo. Logo após o ataque, o filme coloca em *close* o rosto assustado do garoto mordido. Ele coloca a mão no seu pescoço, em sua pele rasgada e, ao ver o próprio sangue em sua mão, grita de pavor. Mas se, nesse primeiro momento, a revelação de seu próprio sangue o assusta, minutos depois ele se sente seduzido pelo sangue do outro. A cena do beijo progride até culminar na vampira perfurando, com as próprias mãos, a barriga do rapaz. Ao ser penetrado pelas unhas afiadas, a vítima/amante reage com suspiros de orgasmo, chegando a sorrir em gozo. De maneira quase literal, a penetração do monstro rasgando sua pele e expondo seus órgãos, ou seja, seu interior, é retratada como uma prática sexual. Como escreve Gina Wisker, ao abordar a literatura gótica sobre vampiras e licantropias lésbicas, “a drenagem do sangue é igualada ao êxtase sexual, dominação, síncope, sensualidade” (WISKER, 2009, p. 133, nossa tradução).<sup>5</sup>



Fig. 3. As mortes orgásticas em *Canto dos ossos*. Fonte: Fotograma do filme.

Mesmo em filmes que não lidam diretamente com personagens monstros ou psicopatas, existe uma predisposição a representar o desejo homossexual através do apetite por sangue. Em *O mistério da carne* (direção de Rafaela Camelo, 2018), acompanhamos o cotidiano de duas amigas. Desde a cena de abertura, na qual Giovana dança funk diretamente para a câmera, e o contraplano, que nos revela Camila assistindo, fica claro a relação de desejo que a protagonista nutre pela amiga. Durante toda a narrativa, o filme associa Camila a um comportamento abjeto. Em uma cena, por exemplo, ela vai ao banheiro da igreja comer salgadinhos e, além de comer de maneira truculenta, ela não tem problemas em comer um salgadinho que caiu no chão de um banheiro público. Em outro momento, ela cospe na escova de dentes de Giovana e cheira com vigor uma mancha na parte de baixo de um biquíni usado por ela. Entre aulas da catequese e tardes de ócio gastas com jogos ou à beira da piscina, a trama toda se concentra na relação entre as duas garotas, traçando paralelos entre o desejo que Camila sente por Giovana e a liturgia católica do ritual de lava-pés. Essa camada católica na narrativa confere à metáfora do desejo ainda mais significados, já que o catolicismo tem como preceito a comunhão com o corpo e o sangue de Cristo.

No clímax da narrativa, Giovana cai no chão e machuca seu joelho. Hipnotizada pelo corte aberto em sua pele, Camila passa o dedo e prova o sangue da pessoa desejada. Ávida por mais, Camila se curva em direção ao machucado, querendo provar da fonte o gosto do sangue (fig. 4). No entanto, Giovana interrompe sua ação, diz que ela é doente e pede que ela vá embora de sua casa. Sozinha, Camila busca no chão, no local onde Giovana caiu, resquícios de sangue para lambar. Antes de partir, Camila espia Giovana no banho. Apesar de um forte senso de estranhamento, o momento é filmado com expectativa similar à que antecede um beijo. Os enquadramentos e a decupagem conduzem para uma identificação entre o espectador e Camila, como se a imagem quisesse que nós também nos sentíssemos atraídos pelo sangue de Giovana. O filme nos coloca em posição de torcer para que Camila caia em tentação e não se livre do mal; nós torcemos para que ela consuma seu desejo pelo sangue de seu objeto de desejo e, como ela, ficamos sedentos por mais. Na cena final, Camila anda pelas ruas, sorrindo, com o sangue de Giovana em seu dedo. Mesmo após o diagnóstico como doente, a expulsão e a recusa de Giovana, ela parece não se arrepender de sua atitude.



Fig. 4. Camila prova o gosto do sangue de Giovana em *O mistério da carne*. Fonte: Fotograma do filme.

Ainda nos filmes sobre garotas adolescentes, *Mate-me por favor* (direção de Anita Rocha da Silveira, 2015) acompanha um grupo de colegas que vive na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro. O bem-estar e a segurança do bairro de elite se esvaem quando uma série de assassinatos começam a acontecer na região. Enquanto suas amigas e colegas de classe sentem medo, Bia começa a desenvolver um grande fascínio pela morte, pelas vítimas e pela presença fantasmagórica do *serial killer*. Em determinado momento do filme, o grupo de garotas encontra uma mulher ferida, mas ainda viva. Enquanto as garotas correm para buscar ajuda, Bia fica sozinha com a mulher, coberta em sangue. Ela então se deita ao seu lado, segura sua mão, acaricia seus cabelos. A cena, que começa com um acalento a uma pessoa ferida prestes a morrer, vai sendo tomada por uma forte tensão erótica até que, no momento da morte, Bia se curva sobre a mulher e beija seus lábios (fig. 5). Com o sangue na boca, a garota caminha para sua casa enquanto o dia escurece. Ao chegar em casa, Bia, deitada na cama, saboreia o sangue da mulher que fora assassinada. Dali para frente, Bia desenvolve uma certa obsessão por essa mulher, vasculhando suas redes sociais atrás de fotos e indo em seu funeral, mesmo sem a ter conhecido. Em alguma medida, é como se ela se apaixonasse por essa mulher assassinada e que morreu diante de seus olhos.



Fig. 5. Bia beija a garota assassinada em *Mate-me por favor*. Fonte: Fotograma do filme.

## Abjeção e júbilo queer

Halberstam nota que “no horror gótico o prazer frequentemente reside na abjeção, perda, repulsa, medo e violência. O olhar abjeto, o olhar que consome violência e *gore* como prazer, é teoricamente inexplicável pela psicanálise” (HALBERSTAM, 1995, p. 154, nossa tradução). E se o queer, como argumenta Miskolci (2012), carrega em si a problemática da abjeção, o espectador queer é capaz de ressignificar os valores do olhar da abjeção descrito por Halberstam. Sendo o indivíduo queer uma pessoa que tem sua subjetividade marcada pela abjeção, acreditando que seus desejos dissidentes são repulsivos e monstruosos, essa apropriação erótica que tais filmes fazem do olhar abjeto como detentor do desejo queer é extremamente instigante por opor frontalmente os anseios assimilacionistas por normalidade. Indo no caminho inverso da busca por legitimar o desejo homossexual como saudável, respeitável e completamente de acordo com valores burgueses, essa constelação de filmes coloca seus personagens queer na posição de não apenas desejar a abjeção, mas de regozijar em seus desejos grotescos, de encontrar a *jouissance* que Barbosa vai definir como “um gozo, com efeito, quase que irreconhecível nos termos do funcionamento ‘saudável’ da ordem simbólica, um gozo ‘desumano’ e estreitamente vinculado à morte e à violência” (BARBOSA, 2017, p. 130).

Essa relação entre sujeitos queer e a sensibilidade gótica não é novidade. Richard Dyer (2002) reconhece uma longa tradição de autores queer na literatura gótica, assim como uma forte tradição de leitores queer do gênero, mesmo quando as narrativas não trazem elementos explicitamente queer. Historicamente, o fandom da literatura gótica sempre se configurou como um terreno dominado por mulheres e pessoas queer. Para o autor, as obras góticas fornecem muitos elementos de identificação para leitores queer, como a questão de o desejo do monstro ser retratado sempre como um segredo a ser mantido, uma sexualidade que só pode aflorar no escuro e em espaços privados ou ocultos. Dyer, inclusive, aborda uma mudança de paradigma na literatura pós-moderna, que permitiu o surgimento de livros góticos que assumiam o ponto de vista do próprio monstro, e não mais de um herói humano, uma subversão que se repete na produção aqui apresentada. Além disso, nos filmes que formam o desenho da constelação analisada nesse capítulo, é possível encontrar alguns elementos que se alinham a essa tradição. Para além da representação de vampiros, o *Canto dos ossos* apresenta uma personagem colegial que recita obras de Aluísio Azevedo (“E lá íamos inseparáveis naquela nossa nova maneira de existir, sem memória de outra vida, amando-nos com toda a força dos nossos impulsos; para sempre esquecidos um no outro, como os dois últimos parasitas do cadáver de um mundo”) e Cruz e Sousa (“E o sangue chama o vinho negro e quente / Do pecado letal, impenitente, /O vinho negro do pecado inquieto”); ainda no fascínio de adolescentes pelos autores simbolistas, em *Mate-me por favor* a protagonista declama um soneto de Augusto dos Anjos (“Eu, filho do carbono e do amoníaco, /Monstro de escuridão e rutilância, /Sofro, desde a epigênese da minha infância, /A influência má dos signos do zodíaco”); já em *O mistério da carne*, temos a relação profana que se estabelece entre desejo sexual e a iconografia católica, que exerce forte influência na estética gótica.

Assim como Halberstam determina que no horror gótico tudo se resume a pele, para essa constelação de filmes é tudo sobre o sangue. Se a pele é a barreira que separa o interior e o exterior, o desejo por penetrar o corpo da pessoa desejada pode ser entendido como um desejo por acessar sua carne, suas entranhas, seu sangue. Como argumenta Julia Kristeva (1982) em seu seminal ensaio sobre os poderes do horror e da abjeção, o sangue representa ao mesmo tempo a impureza de um instinto animal capaz de matar (do qual o homem precisa se limpar) e um elemento vital, associado as mulheres, a segurança da fertilidade e fecundação. Segundo a autora, o sangue configura “então uma fascinante cruzada semântica, o lugar propício para abjeção, no qual morte e femi-

nilidade, assassinato e procriação, cessão de vida e vitalidade entram em confluência” (KRISTEVA, 1982, p. 96, nossa tradução).<sup>6</sup> No caso do horror gótico, essa relação entre desejo (sexual) e sangue se torna mais explícita na figura do vampiro. Sobre essa questão, Halberstam escreve

Sangue circula por toda a sexualidade vampiresca enquanto um substituto ou uma metáfora de outros fluídos (leite, sêmen) e, mais uma vez, o salto entre animosidade e sexualidade perversa, como aponta Case, não é difícil de ser feito. A sexualidade de Drácula faz a sexualidade em si ser uma construção dentro da corrente significativa de classe, raça e gênero. A sexualidade gótica, por sua vez, manifesta-se como um tipo de tecnologia, uma força produtiva que transforma o sangue do nativo na volúpia do outro, e enquanto uma economia que une a ameaça do estrangeiro e do perverso dentro de um único corpo monstruoso (HALBERSTAM, 1995, p. 101, tradução nossa).<sup>7</sup>

Como já argumentado anteriormente, acreditamos que esses filmes queer analisados neste capítulo bagunçam essas noções de “eu” e “outro” elaboradas por Halberstam. Em nenhum deles existe uma dinâmica Dr. Jekyll contra Mr. Hyde, em que parte domesticada do personagem luta contra a abjeção de seus desejos. Existe um orgulho, ou no mínimo uma naturalidade, em aceitar a monstruosidade dentro de si, e um movimento de se engajar na busca pelos prazeres abjetos, ao invés de lutar contra eles. Mesmo em *Jonas banhado em sangue*, o único a apresentar algum tipo de conflito entre desejo e culpa no personagem queer, a abjeção é encarada como fonte de prazer e júbilo ao invés de algo a ser superado. Como sublinha André Antônio Barbosa ao escrever sobre *Mate-me por favor*, o “espectador é convidado a ficar *ao lado* de Bia e não a olhá-la *de cima*, julgando-a com pressuposições já estabelecidas de antemão ou querendo *curá-la*, trazê-la de volta para um modo de viver mais ‘saudável’” (BARBOSA, 2017, p. 126, grifos do autor).

## Conclusão

Ao longo desse artigo, defendemos que a proposta de Barbosa se repete em todos os filmes dispostos nessa constelação. Em todos eles, o discurso fílmico se alinha aos anseios e desejos monstruosos dos personagens, convidando o espectador a experienciar o prazer perverso junto com eles, e não construindo uma leitura patologizante do sexo dissidente. Nesses filmes, não existe um modelo “saudável” de sexualidade, porque a abjeção não é colocada como algo a ser superado, mas sim como um caminho possível e legítimo para o prazer. Fosse um único filme a se alinhar a tal

discurso já seria notável, mas que essa adesão a abjeção se faça presente de maneira tão vasta no cinema queer brasileiro contemporâneo é bastante impressionante. Parafraseando mais uma vez Barbosa, temos nesses filmes um posicionamento que coloca:

O sexo muito mais que apenas um “tema” do filme; a sexualidade queer como o próprio impulso destrutivo por trás do funcionamento de sua encenação e de suas imagens em busca não de uma sublimação espiritual na fantasia de um mundo melhor e com mais significado – mas de um gozo (*jouissance*) sem sentido, despu-doradamente hedonista e amoralmente improdutivo (BARBOSA, 2017, p. 116).

Além disso, ponderamos que, em alguma medida, parte dessa reconfiguração da monstrosidade como algo a ser celebrado na experiência queer, vem do posicionamento dos realizadores dos filmes enquanto fãs do gênero. Em entrevista cedida ao festival Olhar de Cinema de Curitiba, a equipe de *Canto dos ossos* fala sobre o hábito de assistir muitos filmes de horror durante o processo de realização do filme, e que essas sessões eram marcadas por um desejo de *torcer pelo monstro*. Já George Pedrosa, define *Você é diferente* como “uma pequena experimentação de terror *torture porn*, BDSM e viados safados”, colocando em uma mesma sentença tanto sua identificação enquanto um fã de horror quanto o movimento deliberado em transformar o horror em um tipo de fetiche, uma perversão do *torture porn* que aproxima o subgênero do desejo sexual queer do *gay porn*.

Indo na contramão das políticas assimilacionistas de não apenas se opor, mas ativamente lutar pela proibição e de representações monstruosas da sexualidade queer, essa constelação de filmes acaba se alinhando a um certo passado do cinema queer. São filmes mais próximos dos delinquentes de Jean Genet, dos desviantes profanos de Kenneth Anger, da infâmia de Divine em suas parcerias com John Waters, do que dos retratos aseados de vivências LGBT que predominam no cinema brasileiro, mesmo nos mais alinhados a políticas queer. Além disso, eles ecoam também certa atitude do New Queer Cinema, descrita por Barbara Mennel

Ao invés de histórias de saída do armário e homossexuais trágicos planejados para rogar tolerância, os personagens do New Queer Cinema – reis, poetas, garotos de programa e assassinos – obstinadamente expressam desejos desviantes e se envolvem em práticas sexuais queer em imagens cruas e audazes (MENNEL, 2012, p. 75, nossa tradução).<sup>8</sup>

Não obstante, parece-nos particularmente político que esses filmes surjam em um período político-social de recrudescimento da oposição a direitos LGBT, que, por sua vez, aumenta a adesão a pautas assimilacionistas, higienização da representação de pessoas queer, recusa de vivências abjetas e predileção por discursos centrados na respeitabilidade e normalidade. Como defende Wisker, “o horror gótico de erótica lésbica ou gay pode ser usado para explorar o potencial criativo e celebratório de relacionamentos de mutualidade, nos quais diferença, devir, metamorfose, mudança são motivos de celebração” (2009, p. 134, nossa tradução).<sup>9</sup> Todo esse contexto, torna ainda mais impetuosa a filiação que essa constelação faz à monstruosidade enquanto força vital do desejo, da abjeção em si mesma como fonte de prazer. Nessa constelação queer, “o sexo *como que se espraia por toda* a cadeia de significantes da obra, corroendo sua pretensão teleológica a um significado mais amplo [...] expondo o *outro* presente em qualquer sistema signifiante, seu lado inócuo, insensato, vazio, *improdutivo*” (BARBOSA, 2017, p. 117-118, grifos do autor). Se nos queremos mortas, seremos monstras. E o prazer é todo nosso.

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, André Antônio. **Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo**. 2017. 182 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- BENSHOFF, Harry M. **Monsters in the closet: Homosexuality and the horror film**. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- CANTO dos ossos. Direção: Jorge Polo e Petrus de Bairros. Fortaleza: Lambeolhos Produções, 2020. Vimeo (88 min).
- DYER, Richard. **The culture of queers**. Oxfordshire: Routledge, 2002.
- ELLIOTT-SMITH, Darren. **Queer Horror Film and Television: Sexuality and Masculinity at the Margins**. London: Bloomsbury Publishing, 2016.
- HALBERSTAM, Jack. **Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters**. Durham: Duke University Press, 1995.
- JONAS banhado em sangue. Direção: Mateus Bandeira. Fortaleza: Vira-latas, 2017. Vimeo (18 min).
- KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. Nova York: Columbia University Press, 1982.
- LACERDA JUNIOR, Luiz Francisco Buarque de. **Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além**. 2015. 187 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.
- MATE-ME por favor. Direção: Anita Rocha da Silveira. Rio de Janeiro: Bananeira Filmes, 2015. Telecine Play (105 min).
- MENNEL, Barbara. **Queer cinema: Schoolgirls, vampires, and gay cowboys**. New York: Columbia University Press, 2012.
- MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- MORENO, Antônio do Nascimento. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. 1995. 148 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.
- O MISTÉRIO da carne. Direção: Rafaela Camelo. Brasília: Apoteótica Cinematográfica, 2018. Itaú Cultural Play (18 min).
- PALMER, Paulina. **The queer uncanny: new perspectives on the gothic**. Cardiff: University of Wales Press, 2012.

RICH, B. Ruby. New Queer Cinema. *In*: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (org.). **New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 18-29.

RUSSO, Vito. **The celluloid closet**: Homosexuality in the movies. New York: Harper Collins, 1987.

SOUTO, Mariana. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, p. 153-165, set-dez 2020. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/44673>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

VOCÊ é diferente. Direção: George Pedrosa. São Luís: Hanky Panky Filmes, 2017. Vimeo (12 min).

WISKER, Gina. Devouring desires: lesbian Gothic horror. *In*: HUGHES, William; SMITH, Andrew (org.). **Queering the Gothic**. Manchester: Manchester University Press, 2009. p. 123-141.

## NOTAS

---

1 Atualmente, existem diferentes versões da sigla que designa a comunidade política das diferenças de sexualidade e gênero em seu vasto espectro de identidades. Além de LGBT e LGBTQIA+, existem outras variações como LGBTQIAPN+ ou ainda LGBTQ2S+. Entretanto, nos estudos de cinema queer se convencionou a utilização de LGBT como uma maneira de se referir a filmes que trazem temáticas e personagens de sexualidades dissidentes, mas que não necessariamente são obras alinhadas ao ativismo e políticas queer. Dentro dessa lógica de separação entre um "cinema queer" e um "cinema LGBT", seria confuso e até mesmo contraditório utilizar uma sigla que inclui o queer como uma das identidades, por isso, neste artigo, optamos pelo uso da sigla LGBT. Para entender melhor tais disputas discursivas, ver: COLLING, Leandro. **Que os outros sejam o normal**: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer. Salvador: EDUFBA, 2015.

2 "Skin houses the body and it is figured in Gothic as the ultimate boundary, the material that divides the inside from the outside."

3 "Within the traits that make a body monstrous – that is, frightening or ugly, abnormal or disgusting – we may read the difference between an other and a self, a pervert and a normal person, a foreigner and a native.

4 Do original: The Gothic, in other words, inspires fear and desire at the same time - fear of and desire for the other, fear of and desire for the possibly latent perversity lurking within the reader herself. But fear and desire within the same body produce a disciplinary effect. In other words, a Victorian public could consume Gothic novels in vast quantities without regarding such a material as debased because Gothic gave readers the thrill of reading about so called perverse activities while identifying aberrant sexuality as a condition of otherness and as an essential trait of foreign bodies. The monster, of course, marks the distance between the perverse and the supposedly disciplined sexuality of a reader. Also, the signifiers of "normal" sexuality maintain a kind of hegemonic power by remaining invisible".

5 "Blood draining is equated with sexual ecstasy, domination, swooning, sensuality".

6 "It thus becomes a fascinating semantic crossroads, the propitious place for abjection where death and femininity, murder and procreation, cessation of life and vitality all come together."

7 "Blood circulates throughout vampiric sexuality as a substitute or metaphor for other bodily fluids (milk, semen) and once again, the leap between bad blood and perverse sexuality, as Case points out, is not hard to make. Dracula's sexuality makes sexuality itself a construction within a Signifying chain of class, race, and gender. Gothic sexuality, furthermore, manifests itself as a kind of technology, a productive force which transforms the blood of the native into the lust of the other, and as an economy which unites the threat of the foreign and perverse within a single, monstrous body".

8 "Instead of coming-out stories and tragic homosexuals intended to solicit tolerance, the characters of New Queer Cinema – kings, poets, hustlers and murderers – unapologetically express deviant desires and engage in queer sexual practices in rough and gritty images".

9 "Women's lesbian and gay Gothic erotic horror can be used to explore the creative and celebratory potential of relationships of mutuality, where difference, becoming, metamorphosis, change are reasons for celebration".