

Corpos Negros, Desejos Brancos: O olhar gay branco sobre homens negros no cinema brasileiro contemporâneo

Henrique Rodrigues Marques¹

Resumo: Partindo de provocações de Tatiana Nascimento (2019) sobre a impotência da culpa branca, este trabalho propõe uma reflexão ativa sobre como o desejo gay branco constrói discursos de alteridade e erotização sobre corpos racializados. Através da análise fílmica de dois curtas-metragens brasileiros recentes, *O porteiro do dia* (Fabio Leal, 2016) e *Vigia* (João Victor Borges, 2018), ambos dirigidos por cineastas gays brancos e com narrativas que abordam relacionamentos interracializados, interrogaremos a figura do “cafuçu” enquanto uma categoria de fetiche e fantasia homossexual. Conciliando diferentes teorias e estudos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros, buscaremos demonstrar como esses retratos de homens negros sexualizados configuram “imagens de controle” (COLLINS, 2019), que auxiliam na perpetuação de estereótipos nocivos sobre a sexualidade e masculinidade negra.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. Cinema LGBT. Raça. Masculinidade. Corpo.

¹ Mestre em Multimeios. Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). henrique.rodriguesm@hotmail.com.

*Ele vem todo se querendo só pra mim
Tem um gingado, tá na cor, eu digo sim
Ele é mulato, bem traiçoeiro
Moleque ingrato, é brasileiro
(Música “I love cafunê”, Banda Uó)*

Eu não acredito que negro e queer brincam bem juntos. Eu acredito que eles frequentemente habitam os mesmos espaços, e até mesmo os mesmos corpos, de maneiras desconfortáveis, e eu quero evidenciar essa fricção constante que leva, por vezes, ao prazer e, em outras vezes, à irritação ou até mesmo dor. (Keguro Macharia)²

O interesse pelo Outro sempre foi tema recorrente em diferentes áreas do conhecimento. Dos estudos antropológicos sobre culturas “exóticas”, aos diagnósticos biológicos para embasar inferioridade de certas raças, assim como os discursos patologizantes da Medicina sobre práticas sexuais dissidentes nas sociedades industriais, muito da produção acadêmica foi feita a partir da noção de que a alteridade é um problema. O progresso enquanto um bem que se encontra em constante ameaça de ser interrompido e destruído por setores improdutivos ou sujeitos degenerados da sociedade, cabendo à Ciência o trabalho de identificar e nos ensinar como lutar contra eles. Como postula Siobhan Somerville em *Queering the color line*, desde o final do século XIX a literatura médica “ostenta um substancial poder de definição dentro de uma cultura que sancionou a ciência para descobrir e contar a verdade sobre corpos” (SOMERVILLE, p. 16, 2000, nossa tradução).³

Um ponto de virada da segunda metade do século XX é o momento em que esses “outros sociais” passam a estudar sua própria condição. Com a ascensão dos movimentos pelos direitos negros, feministas e de liberação gay, pesquisadores que

² Do original: *I do not think black and queer play well together. I think they often inhabit the same spaces, and even the same bodies, in uncomfortable ways, and I want to foreground their ongoing rubbing, leading, at times, to pleasure, and, at other times, to irritation, and even possibly to pain.*

³ Do original: *held substantial definitional power within a culture that sanctioned science to discover and tell the truth about bodies.*

representavam objetos de estudo do pensamento acadêmico se tornam agentes dessa reflexão. Como reconhece João Freire Filho (2004), esse giro de intersecção dos movimentos sociais com a produção intelectual a partir dos anos 1960, rapidamente culminou em uma confluência para os estudos culturais. O modo como minorias políticas são representadas e sub-representadas em produtos artísticos, midiáticos e culturais começa a ser questionado. Como coloca o autor, “Tal inclinação teórica se harmoniza com a pauta de reivindicações dos novos movimentos sociais, notabilizados por uma preocupação profunda com a questão da identidade — o que ela significa, como é produzida e contestada” (FREIRE FILHO, 2004, p. 45).

Essa postura identificada por Freire Filho estabeleceu um padrão que segue presente até os dias de hoje. A maioria quase absoluta de debates identitários nos estudos culturais se voltam a pensar a representação de mulheres, negros, pessoas queer, indígenas, pessoas com deficiência, dentre outros sujeitos sociais, ao passo que os lados “dominantes” desses binários raramente são colocados como uma questão a ser estudada. Embora seja inegável a importância de estudos sobre a representação e representatividade de grupos subalternizados em nossa cultura, o total desprezo pelo estudo das identidades de homens, heterossexuais, brancos e demais sujeitos hegemônicos, perpetua um efeito colateral nocivo. Ao não colocarmos em xeque as identidades tidas como “normativas”, nós acabamos por reforçar o imaginário de que tais identidades são, de fato, a norma, o modelo ideal, o universal, a maioria, o default. É nesse contexto que, através desse artigo, proponho-me a pensar o cinema brasileiro contemporâneo a partir da branquitude.

Em outras áreas do conhecimento, o Brasil já apresenta uma relevante bibliografia de estudos que discutem a branquitude. Dentre os pesquisadores que se dedicam ao tema, podemos citar os trabalhos de Maria Aparecida Silva Bento (2002), Lourenço Cardoso (2010), Lia Vainer Schucman (2014) e Richard Miskolci (2012). Já no âmbito dos estudos culturais, ainda estamos dando tímidos passos no processo de

refletir sobre a influência da branquitude nas obras que consumimos e estudamos. Escrevendo sobre a importância de se pensar a branquitude na área de Comunicação, Liv Sovik questiona

por que um branco passaria a se posicionar contra o racismo, criticando as vantagens de sua cor? Traduzi a pergunta para a área de Comunicação: qual é o papel da cultura de massa, ou seja, que relação têm essa cultura e sua tendência conservadora com uma posição individual contra-hegemônica? Se a consciência política se processa em meio à cultura de massa, que é uma condição da vida pública e privada, entretenimento e é discussão pública, enfrentamos um velho problema para pesquisadores em Comunicação, de como conjugar a sociologia da cultura com os prazeres gerados pelo produto cultural. (SOVIK, 2005, p. 164)

Em seu ensaio sobre as limitações e problemáticas da culpa branca, Tatiana Nascimento declara que “poucas coisas podem ser tão paralisantes como a culpa. No caso da culpa branca tendo a notá-la como ainda mais convenientemente paralisante, por (aparente contradição, mas só aparente) movimentar uma forma específica de desresponsabilização racial” (2019, p. 7). Segundo a autora, a culpa que muitos ativistas brancos sentem em relação ao racismo parece congelar a pessoa, impossibilitando a capacidade de agir, tomar um posicionamento ativo ou transformador em relação a esse racismo. Ao identificar a presença do racismo no mundo que o cerca e em suas próprias práticas, a pessoa branca busca, através da expressão pública da culpa que sente, um tipo de perdão ou expurgo, algo que a isente da obrigação de trabalhar para efetivamente combater esse racismo. Sara Ahmed (2020), em um exercício reflexivo análogo ao de Nascimento, nos revela a dificuldade que uma pessoa não-branca enfrenta ao falar sobre racismo em um contexto de incorporação do discurso da diversidade. Como resume a pesquisadora, “As pessoas que falam sobre racismo são, portanto, ouvidas como criadoras em vez de descritoras de um problema. As apostas são realmente muito altas: falar de racismo é ocupar um espaço saturado de tensão” (AHMED, 2020, p. 97). Em seu argumento, Ahmed demonstra como um corpo

não-branco inserido dentro das instituições da branquitude frequentemente se encontra forçado a adotar estratégias que envolvem a escolha por não utilizar uma linguagem do racismo para evitar a atribuição de um discurso ameaçador e violento. “Você minimiza a ameaça que já é suavizando sua linguagem e aparência, mantendo o máximo de distância possível da figura da pessoa negra raivosa” (AHMED, 2020, p. 98).

Tal categorização dos sujeitos não-brancos que denunciam o racismo que sofrem como raivosos, ameaçadores e criadores de tensão, é um dos mobilizadores da desresponsabilização racial proveniente da culpa branca como definida por Nascimento. A noção da “fragilidade branca” (em oposição a suposta natureza agressiva da negritude), permite que a performance da culpa pelo racismo cometido seja o bastante para que a pessoa branca acredite que mereça o perdão. E, caso seja acusada de racismo ou não angarie a comoção desejada, vitimiza-se através da vilanização do Outro negro como desumano, insensível, irracional, colérico, violento. Como afirma Nascimento, “se é a pessoa branca quem se fragiliza pela acusação do racismo (que ela cometeu!), o implícito é que a pessoa negra a estaria agredindo ao nomeá-lo” (2019, p. 14-15). Sendo assim, a manutenção da culpa como ponto central do debate racial pela perspectiva da branquitude, culmina na perpetuação de uma violência racista que silencia, deslegitima e condena os protestos e demandas de pessoas não-brancas.

É a partir das provocações feitas por Sovik, Nascimento e Ahmed, que gostaria de pensar a branquitude no cinema gay brasileiro dos últimos anos, assim como o modo em que essa branquitude opera em uma dinâmica de desejo/violência na e através da imagem. Não me interessa sinalizar e condenar tais imagens com o objetivo de instaurar uma impotente culpa branca; o que busco é o exercício ativo de refletir sobre o que pode ser feito para reparar e superar essas violências.

Embora seja inevitável em uma pesquisa sobre relações raciais e sociais em obras audiovisuais não esbarrar em questões sobre representatividade, gostaria de sublinhar que esse não é o objetivo principal desse artigo. Excelentes pesquisadores

como Noel dos Santos Carvalho (2003), Janaína Oliveira (2016), Joel Zito Araújo (2008), Edson Costa Júnior (2022), Laan de Barros e Kênia Freitas (2018), para citar alguns, já produziram densos debates sobre os espaços que os personagens negros ocupam no audiovisual brasileiro, com tamanha propriedade que eu jamais teria. Tampouco não gostaria de propor uma oposição entre personagens brancos e racializados pelo viés da representação. Mais alinhado a lógica dos saberes localizados de Donna Haraway (1995), gostaria de pensar a branquitude como um modo colonial de olhar (e desejar) corpos negros em cena. Como define a autora, “quero argumentar a favor de uma doutrina e de uma prática da objetividade que privilegie a contestação, a desconstrução, as conexões em rede e a esperança na transformação dos sistemas de conhecimento e nas maneiras de ver” (HARAWAY, 1995, p. 24). Outrossim, como nos lembra bell hooks, um olhar colonizador é incapaz de libertar (1999, p. 198). Dessa maneira, a necessidade de construir uma análise do como esses corpos racializados são representados e enquadrados em termos narrativos e estéticos, cumpre o papel de nos dar o material para basear uma reflexão sobre os prazeres que essas obras geram em espectadores (gays e) brancos. Se em um país de formação católica desejo e culpa caminham juntos, acredito que pensar o desejo branco projetado em corpos negros se constitui como um profícuo caminho tanto para superar a culpa paralisante interpelada por Nascimento, quanto a conjugação entre sociologia e prazeres gerados pelo consumo de cultura proposta por Sovik.

Ao longo do artigo, lidaremos com diferentes combinações entre identidades que podem, inadvertidamente, culminar em leituras generalistas. Sendo assim, vale ressaltar que a utilização de categorias como “homem negro” ou “gay branco” não é feita com a ambição de defender qualquer noção essencialista ou fixa de tais identidades coletivas. Através dos escritos de Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021), direciono o interesse para a premissa das relações de poderes interseccionais na formação das nossas identidades. Nas palavras das autoras,

Como a identidade individual evoca o domínio interpessoal do poder, situar a identidade na análise de poder pela interseccionalidade destaca como os domínios estruturais, culturais e disciplinares do poder influenciam a identidade individual. Criamos nossas identidades individuais nas relações de poder interseccionais, e as ações coletivas dos indivíduos sustentam o protesto social local, nacional e global. Quando se trata das identidades coletivas baseadas em grupos, uma abordagem mais produtiva consiste em examinar como as dimensões políticas da identidade individual e coletiva podem constituir um ponto de partida para a investigação e a práxis interseccionais, não um fim em si mesmas. (COLLINS; BILGE, 2021).

O debate proposto por Collins e Bilge, centralizando a interseccionalidade de identidades individuais e coletivas como ferramenta fundamental para análises de poder, ecoa reflexões de muitas teorias sobre o olhar (gaze) no cinema. Desde a década de 1970, com a publicação do provocativo ensaio em que Laura Mulvey (2018) conceitua a existência de olhar masculino operante nas representações de corpos de mulheres no cinema, diversos outros autores passaram a questionar como diferentes identidades (e suas intersecções) experienciam o ato de olhar um filme. Ao passo em que Mulvey evidencia a dinâmica do olhar do homem para mulher enquanto espetáculo visual, omite-se o fato de que o homem que olha é heterossexual e que a mulher objeto de seu desejo é branca. Preenchendo as lacunas deixadas por Mulvey, outras pensadoras e pensadores trouxeram perspectivas interseccionais para pensar a espectralidade em diversas dinâmicas de poderes entre quem olha e quem é olhado. Se o cinema dominante é feito para um espectador ideal que é homem, branco e heterossexual, como gays e lésbicas, pessoas racializadas e toda a sorte de permutação entre gênero, raça e sexualidade se apropriam desse olhar? No caso da negritude, Manthia Diawara (1993) propõe a categoria “espectador resistente” para pensar possibilidades de fruição com o cinema em que o espectador negro rejeite a identificação com o discurso dominante dos filmes. Já bell hooks (2019), postulando seu revolucionário “olhar opositivo”, critica o modo como a teoria de Diawara pensa o “espectador negro” sem levar em consideração possíveis intersecções com o gênero:

A “experiência do espectador resistente” cunhada por Manthia Diawara é um termo que não descreve adequadamente o terreno da experiência da espectadora negra. Fazemos mais do que resistir. Criamos textos alternativos que não são apenas reações. Como espectadoras críticas, mulheres negras participam de um amplo espectro de relações de olhar, contestação, resistência, revisão, questionamento e invenção em múltiplos níveis. (HOOKS, 2019, p. 236)

Em todos esses debates sobre olhar e espetatorialidade, identidades como “mulher negra”, “homem heterossexual” ou “gay negro” são recorrentes, porém não se limitam ao reforço de essencialismos ou conceitos generalistas. Diawara, por exemplo, propõe que os componentes de “diferença” de marcadores identitários são ferramentas que nos oferecem diferentes leituras de um mesmo material (1993, p. 212). Eles são o ponto de partida para análises sobre como dinâmicas de poder moldam identidades individuais e coletivas. Uma vez que, como sintetiza María Lugones, “A denominação categorial constrói o que nomeia” (2020). Ou ainda, como definem Collins e Bilge, “a interseccionalidade, envolvendo o tema das identidades individuais como interseccionais e performativas, mudou o significado de identidade de algo que se tem para algo que se constrói” (2021, grifo das autoras).

Em um trabalho dedicado a pensar dinâmicas de relações entre sexualidade, gênero, raça e classe em produções audiovisuais, é um risco acabar caindo no estabelecimento de binários entre boa e má representação, entre jeitos certos e errados de se representar determinados sujeitos em cena e, até mesmo, em certo julgamento moralista e moralizante sobre expressões sexuais. Há também o risco de interpretarem esses parágrafos como algum tipo de crítica aos realizadores dos filmes ou culpabilizar os espectadores que se regozijam com o conteúdo das obras, como quem busca denunciar o racismo do outro. Tais méritos não constituem o objetivo desse exercício reflexivo. Porém, como argumenta Ahmed, “Dispor-se a ir contra uma ordem social, que é protegida como uma ordem moral, uma ordem de felicidade, é dispor-se a causar infelicidade, mesmo se infelicidade não for a sua causa” (2020, p. 87).

Concentro a discussão na análise fílmica de dois curtas-metragens brasileiros gays contemporâneos, feitos por realizadores brancos e gays, que lidam com relacionamento interracial. Não obstante, julgo ser fundamental, em um primeiro momento, localizar essas produções em um contexto histórico, relacionando com outras representações de homens racializados e erotizados pela perspectiva da branquitude na cultura e arte brasileira do passado.

De Bom-Crioulo a King Kong: erotizando corpos subalternos

O registro mais famoso de um relacionamento homoerótico interracial na cultura brasileira é, sem dúvidas, o livro Bom-crioulo, escrito por Adolfo Caminha e publicado pela primeira vez em 1895. O romance conta a história de Amaro, escravo foragido que ingressa na Marinha buscando recomeçar sua vida. Lá, ele conhece o jovem adolescente branco Aleixo, com quem inicia uma relação homossexual. O título da obra, referência a um apelido que Amaro conquista por desempenhar com grande destreza suas tarefas na Marinha, sintetiza a ideia de um homem negro que demonstra aptidão servil, um evidente traço do pensamento colonial que estava ainda mais presente no tecido social na época de publicação do livro. O narrador nos conta que Amaro, um gajeiro de proa, trabalhava com um “caráter tão meigo” que mesmo os seus oficiais aderiram ao apelido. Ou seja, embora seja o personagem-título, Amaro é, de antemão, definido pelo olhar branco; por sua habilidade em desempenhar um cargo que demanda sua força braçal, mas em que ocupa um local subserviente.

Malgrado seja considerado por muitos como um livro “revolucionário” em sua abordagem de um relacionamento homossexual, recebendo a alcunha de “primeiro romance de uma literatura gay brasileira”, em O desejo da nação (2012), Richard Miskolci demonstra como Caminha mantém um tom condenatório em relação a homossexualidade. Segundo o autor, Bom-crioulo é um “produto de outra ordem social

e política autoritária e conservadora. Em outras palavras, é mais acurado ler seu romance como parte de uma era marcada por concepções deterministas e biológicas do social” (MISKOLCI, 2012). Em consonância à declaração de Miskolci, Somerville relata que, no caso dos Estados Unidos, tanto a história da sexologia quanto da ideologia do “racismo científico” visionavam a implementação de modelos de construção dos corpos não-brancos e não-heterossexuais como patológicos (2000, p. 17). Em muitas medidas, o texto de Caminha indica um compartilhamento de tais objetivos.

Não obstante as ambições higienistas de Caminha, em seu romance não faltam momentos de grande erotização do corpo negro de Amaro. Logo no início do livro, o protagonista é descrito como “um latagão de negro, muito alto e corpulento, figura colossal de cafre, desafiando, com um formidável sistema de músculos, a morbidez patológica de toda uma geração cadente e enervada”; seu desejo é definido como “uma sede tantálica de gozo proibido, que parecia queimar-lhe por dentro as vísceras e os nervos”; seus “caprichos libertinos” em relação a Aleixo são detalhados em trechos como o que diz que Amaro “não se contentava em possuí-lo a qualquer hora do dia ou da noite, queria muito mais, obrigava-o a excessos, fazia dele um escravo, uma ‘mulher-a-toa’ propondo quanta extravagância lhe vinha à imaginação”; no momento de seu castigo a chibatadas, o narrador afirma que o marinheiro “tinha costas de ferro para resistir como um Hércules ao pulso do guardião Agostinho”, assim como descreve sua nudez “numa riquíssima exibição de músculos, os seios muito salientes, as espáduas negras reluzentes, um sulco profundo e liso d’alto a baixo no dorso, nem sequer gemia, como se estivesse a receber o mais leve dos castigos”. Tal sexualização exacerbada do corpo do personagem tinha como objetivo comprovar que o homem negro é menos civilizado e mais dominado por instintos primitivos do que homens brancos. “O que distinguia as classes e as ‘raças’ era a capacidade de autocontrole, uma alta moralidade associada à civilização e à branquitude à brasileira” (MISKOLCI, 2012). Ou seja,

mesmo em descrições erotizadas, que demonstram fascínio e volúpia pela masculinidade do homem negro, o romance contribui para a propagação de valores colonialistas e racistas.

Quase um século depois do clássico de Caminha, o argentino Tulio Carella vivia suas aventuras sexuais na cidade de Recife, na década de 1960. Durante o período, Carella escreveu uma série de diários que posteriormente foram publicados no livro *Orgia* (2011). Intelectual, professor universitário e dramaturgo premiado, ao chegar no Brasil, Carella fica extremamente encantado com a beleza de homens das classes populares que encontrava pelas ruas da cidade. Até mesmo um leitor desatento percebe rapidamente como o marcador da raça permeia as relações do escritor. São muitos os rapazes que povoam seus relatos eróticos adjetivados como “negrinho”, “moreno”, “retinto”, “crioulo”, “amulatado” e há até mesmo um personagem recorrente que é apelidado como “King Kong”. Em determinado momento, o autor afirma que “Esses morenos se sentem orgulhosos por darem aos brancos o que têm de melhor. O melhor: seu pênis” (CARELLA, 2011, p. 155). Esse “fetiche racial” de Carella é acompanhado intimamente por questões de classe. Na mesma medida em que o escritor explicita a racialização de seus amantes, ele também demarca uma inferiorização social, através da descrição de uniformes, da demarcação de cargos subalternos, da falta de modos, da dependência financeira.

Além dos casos literários, gostaria de resgatar alguns exemplos das artes visuais, buscando demonstrar como esse imaginário de sexualização de masculinidades não-brancas das classes trabalhadoras se alastra por diferentes mídias, momentos históricos e contextos. Análoga à representação do protagonista do romance de Caminha e dos mancebos de Carella, podemos citar pelo menos duas obras fundamentais das artes plásticas brasileira: *O Derrubador brasileiro* (1875), de Almeida Júnior, e *O mestiço* (1934), de Candido Portinari. Em ambas as pinturas, um homem não-branco, com o torso a mostra, traços rústicos, corpo atlético e com musculatura

bem-definida, retratado em um espaço público, ostenta uma viril masculinidade que concentra um ideal romântico (e, por que não, erótico) sobre o trabalhador brasileiro. Afinal, como enfatiza Darieck Scott, a História que produz a negritude é uma História sexual (2010, p. 177).

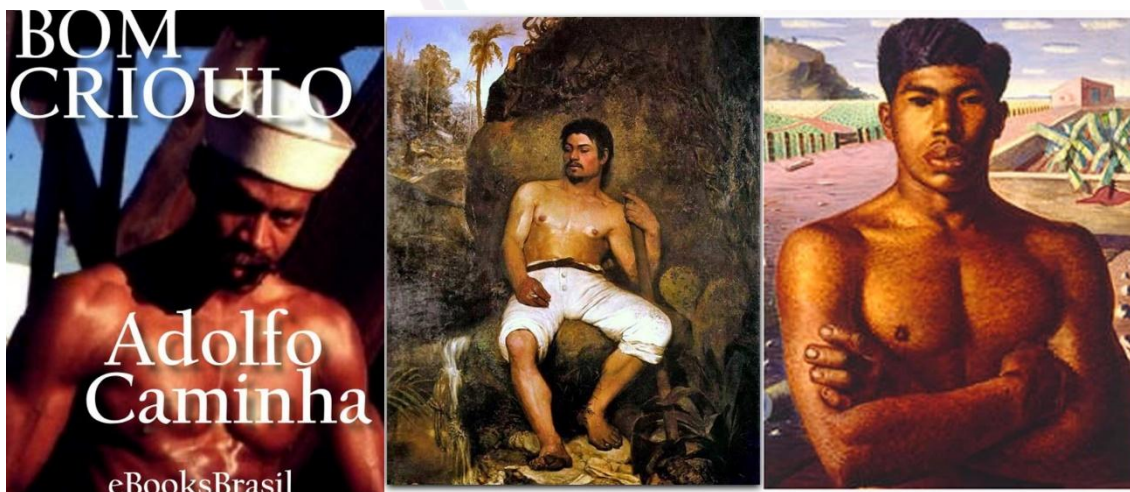


Figura 1: Relação comparativa entre a capa da versão ebook de Bom-Crioulo com as pinturas O derrubador brasileiro e O mestiço. Fonte: obras em domínio público.

Ao teorizar a “comodificação da Outridade”, hooks denuncia o movimento midiático de retorno a um certo primitivismo que buscava “trazer à tona todas aquelas fantasias e desejos inconscientes ‘obscenos’ associados ao contato com o Outro, incrustados na estrutura profunda secreta (nem tão secreta) da supremacia branca” (2019, p. 66). Através desse breve levantamento histórico, podemos compreender como as fantasias de desejo pelo Outro racializado constroem um imaginário que se faz presente até os dias de hoje. Um gritante ponto em comum dentre essas diferentes obras, produzidas em diferentes períodos históricos e em diferentes formatos, por diferentes artistas de diferentes alinhamentos políticos, em diferentes contextos e com diferentes finalidades, podem nos servir como referencial analítico para pensar como a raça — e o

desejo por sua diferença — é representada nessa produção de um cinema gay brasileiro na atualidade.

O porteiro e o vigia: aproximações e distanciamentos

O porteiro do dia (2016), é um curta-metragem de ficção dirigido por Fabio Leal e produzido na cidade de Recife, que conta a história de Marcelo (Carlos Eduardo Ferraz), jovem gay, branco e de classe média, que nutre uma atração sexual por Márcio (Edilson Silva), um rapaz negro, heterossexual, pai de família e periférico, que trabalha como porteiro no prédio em que Marcelo mora. Logo na primeira interação entre os personagens, o filme situa a discrepância de classes entre eles. Lendo no jornal a manchete sobre um assassinato, Marcelo se choca com a quantidade de tiros direcionados a vítima. Com naturalidade, Márcio relata que o crime ocorreu próximo a sua casa. O gancho para o desenvolvimento da relação entre os dois homens é o fato de que, a pedido de um amigo que está viajando e precisa que alguém alimente seu gato, Marcelo deve ir ao bairro em que Márcio mora. Através de uma carona de bicicleta, inicia-se um jogo de sedução entre eles. Márcio, enquanto personagem, existe na narrativa apenas como objeto do desejo de Marcelo. Detentor do ponto de vista da história, Marcelo protagoniza diversas cenas que nos fornecem informações sobre sua personalidade e conflitos, ao passo que Márcio não possui uma trama própria.

Vigia (2018), é um curta-metragem de ficção dirigido por João Victor Borges e produzido na cidade do Rio de Janeiro, que conta a história de Magno (Alexandre Amador), homem negro que trabalha como vigia em um supermercado de bairro nobre e se envolve sexualmente com o caixa Bismarck (Artur Maia), jovem gay e branco. A principal diferença entre Vigia e O porteiro do dia é que na produção carioca o personagem negro assume o protagonismo da história. É através de sua experiência que nós acompanhamos o desenvolvimento da narrativa e é ele quem possui o arco principal

da trama. Comparativamente com O porteiro do dia, o coadjuvante, Bismarck, aqui apresenta um maior desenvolvimento que Márcio no filme pernambucano. Além disso, em Vigia não se nota um conflito de classe, já que ambos os personagens se encontram na mesma condição social. No entanto é notável que Bismarck apresenta maiores ambições. Enquanto o jovem branco declara seus anseios em largar o emprego no supermercado, abrir um negócio próprio e conquistar uma vida melhor, Magno parece bastante acomodado no emprego de segurança, cargo que ocupa há 13 anos, sem nunca falar sobre suas ambições, desejos e anseios para o futuro. Mesmo sendo o protagonista, ao final do filme sabemos muito menos sobre Magno, representado como sério, responsável e calado, do que Bismarck. Não é que Magno e Márcio sejam personagens desprovidos de enredo. Os dois homens possuem agência, fazem escolhas, demonstrando interesse em seus parceiros, consentem e sentem desejo, amor e até mesmo ciúme. No entanto, existe uma perceptível disparidade no interesse dedicado, em termos narrativos e visuais, para os companheiros brancos de cada um deles.

Embora existam algumas diferenças pontuais, os filmes compartilham muitos elementos em comum no modo como esses personagens negros são enquadrados e apresentados dentro das narrativas. Em ambos os curtas se repete o padrão observado nas obras supracitadas em nomear o personagem-título através de algo relacionado a sua profissão. Bom-crioulo, derrubador, porteiro, vigia. Tanto porteiro quanto vigia são cargos servis que visam garantir a defesa da propriedade; a privada no primeiro caso, e de bens comerciais no segundo. Em todos esses casos, os homens racializados ocupam cargos sem prestígio e desempenhados por pessoas de classes baixas e sem nenhum tipo de formação acadêmica ou técnica. Na atualidade, ser parte da Marinha pode até conferir certa notoriedade, mas, como relata Miskolci através de citação do historiador José Murilo de Carvalho, durante o século XIX, os marinheiros eram “homens rudes, brutos, recrutados na marginalia das cidades, quando não entre condenados das casas de detenção. Na avaliação dos oficiais, os marinheiros eram a rale, a escória da sociedade,

eram facínoras que só a chibata podia manter sob controle” (CARVALHO apud MISKOLCI, 2012). Essa citação explicita uma relação entre a localização social que os marinheiros ocupavam no final do século XIX e o tratamento que recebiam na Marinha com o extremamente recente passado escravocrata. Não por acaso, no romance de Caminha, Amaro é castigado com chibatadas, em uma passagem que descreve seu corpo de maneira erótica e reforçando sua virilidade e masculinidade.

Maria Aparecida Silva Bento (1995) demonstra como um imaginário de determinismo social limita as opções das mulheres negras no mercado de trabalho. Para o setor de recursos humanos de empresas, existe uma associação direta entre mulheres negras e serviços domésticos e manuais, o que ocasiona na predominância de mulheres negras em cargos como lavadeiras, serventes, cozinheiras e domésticas. Da mesma maneira, cargos como porteiro e segurança reproduzem essa lógica das pessoas negras enquanto naturalmente predispostas a ocuparem cargos serviços. Obviamente, a representação de personagens negros ocupando cargos como esses não é necessariamente ou essencialmente um problema em si mesmo. Mas certamente me parece sintomático que, em um intervalo de dois anos, dois curtas-metragens brasileiros, feitos por realizadores gays brancos optem por inserir personagens negros em regimes tão similares, inclusive com a escolha por usar o cargo em questão como característica principal desses homens, já que ambos colocam a profissão como título das respectivas obras. Essa decisão me remete a certos tropos da produção pornográfica gay brasileira que também define os homens de classes baixas em cena, frequentemente negros e mestiços, através de marcadores de profissões subalternas. “Pedreiro dotado”, “motoboy pirocudo”, “entregador de água me fudeu no meu quintal”, “porteiro de 25 cm me fez de putinha”, “experimentando a linguiça do vigia suado na escola”, são alguns dos resultados encontrados ao procurar essas profissões em sites de pornografia.

Como afirma Osmundo Pinho em seu artigo sobre o desejo interracial na pornografia gay, a “introdução de diferenças raciais, ou de classe, no interior desse

aparato representacional, como um sinal invertido da subordinação realmente existente, faz das inferioridades social e política marcas de um atrativo erótico quase irresistível” (2012, p. 164). Até mesmo na produção erótica literária o mesmo padrão se repete. Segundo pesquisa realizada por Dánie Marcelo de Jesus e Gabriel Oliveira (2021), que consistia no levantamento e análise de contos homoeróticos com relações interracialis escritos e compartilhados em um fórum temático na internet, nota-se que uma “memória discursiva que alia potência sexual e corpos de trabalhadores braçais — no caso do Brasil, homens negros — parece ser constantemente mobilizada em manifestações culturais homoeróticas” (2021, p. 70). Até mesmo os títulos dos contos coletados pela dupla apresentam expressivas similaridades com os dos vídeos pornográficos supracitados.

Dessa maneira, acredito que os dois curtas em questão trabalham dentro dessa mesma lógica de fetichização dessas profissões, colocando-as como parte constituinte da fantasia erótica apresentada em cena. Embora não seja minha intenção problematizar práticas fetichistas ou fantasias sexuais que povoam o nosso imaginário social, considero importante que gays brancos questionem o quanto esses desejos que envolvem classe e raça podem criar regimes de violência e de reforços de alteridade. Para elaborar essa questão, proponho uma reflexão sobre a categoria *cafuçu*, nomenclatura frequente em espaços de sociabilidade gay masculina, e sua relação com a construção de uma masculinidade pobre e não-branca.

I love *cafuçu*

Em um dos capítulos do livro White (1997), Richard Dyer declara que a nudez do homem branco é um artigo raro na produção audiovisual mainstream, ao passo que homens racializados são frequentemente colocados em cena com seus corpos expostos. Segundo o autor, a presença de homens brancos exibindo seus corpos *seminus* era

possível apenas em filmes relacionados aos gêneros da aventura e ação; em adaptações cinematográficas de figuras como Tarzan ou Hércules, em filmes de boxe ou em produções feitas sob medida para estrelas fisiculturistas como Arnold Schwarzenegger e Dolph Lundgren. Dyer argumenta que, em termos de imaginário popular, o fisiculturismo articula uma masculinidade branca. Partindo da referência histórica à uma tradição greco-romana, a prática fisiculturista busca a conquista de um corpo que não é típico, mas ideal (DYER, 1997, p. 151). Sendo assim, a musculatura construída não é aquela proveniente do trabalho braçal, mas do ócio. Como sintetiza Dyer, o corpo esculpido é um corpo rico (p. 155). O homem que pratica fisiculturismo possui não apenas muito dinheiro para investir nesse corpo, que demanda uma boa alimentação, acompanhamento profissional e tratamentos específicos, mas também possui muito tempo livre para investir na construção, manutenção e aprimoramento constante de seu físico. O tempo dedicado a se exercitar, a construir a musculatura ideal, sem mencionar práticas como a depilação e o bronzear, citados por Dyer como elementos usados para enfatizar a definição do corpo musculoso, são sinais de riqueza. Por esta razão, a cultura hegemônica busca associar esse corpo ideal a branquitude, reforçando sua suposta supremacia.

Nos dois curtas estudados, assim como em *Bom-crioulo* e nas pinturas *O derrubador brasileiro* e *O mestiço*, o corpo negro é apresentado como um corpo forte, atlético e musculoso. No entanto, esses corpos operam uma masculinidade oposta ao fisiculturismo descrito por Dyer. No caso de masculinidades negras, o discurso da força física se alinha a um pensamento colonial que, associando pessoas não-brancas ao primitivismo e o animalesco, postula o pressuposto de que homens negros são biologicamente mais fortes e, portanto, mais compatíveis com trabalhos braçais. Sobre essa questão, Dyer declara que “a insistência branca no espírito, em sua relação transcendental com o corpo, também culminou na percepção de que os não-brancos talvez tenham corpos melhores, corram mais rápido, reproduzam com maior facilidade,

tenham músculos maiores” (1997, p. 147, nossa tradução).⁴ Os corpos de Amaro, Márcio e Magno não são de musculaturas construídas através do ócio e investimento financeiro, mas sim da força de trabalho. Ou seja, uma força que se relaciona a concepção descrita por Dyer do corpo não-branco enquanto um corpo mais apto ao serviço físico, naturalmente preparado para cumprir tais labores.

Siobhan Somerville, em um minucioso levantamento histórico, demonstra como no Norte Global os modelos científicos de diferenciação racial constantemente se aproximam das discussões médicas sobre dissidência sexual. Apresentando um trabalho feito pela psicóloga Margaret Otis em 1913, no qual a pesquisadora observa a frequência de relações interracialis entre garotas que viviam em instituições exclusivamente para mulheres, como reformatórios e internatos, Somerville nos informa que tanto o desejo homossexual como o desejo de uma garota branca por uma negra eram entendidos como não-naturais e, portanto, perversões patológicas. Mas o que chama a atenção no trabalho de Otis, para além de seus objetivos explicitamente segregacionistas, é sua conclusão de que o negro está para o branco assim como o masculino está para o feminino, pois frequentemente a garota branca reconhecia na negra o “homem da relação” (SOMERVILLE, p. 35). Em relações homossexuais, definidas pela igualdade de gênero entre desejante e desejado, a discrepância racial da interracialidade assume um marcador de diferença, uma fronteira entre o eu branco e o Outro negro e erotizado. Citando o trabalho de teóricas contemporâneas como B. Ruby Rich e Bidy Martin, Somerville aponta para a presença dessa “diferença” em relações lésbicas como uma manutenção de papéis masculinos e femininos (do inglês butch/femme) uma constante até os dias de hoje. Jesus e Oliveira (2021) reconhecem a mesma divisão de papéis na produção de contos homoeróticos escritos por homens. Segundo os pesquisadores, na parte dessa produção literária em que a interracialidade

⁴ Do original: *the white insistence on spirit, on a transcendent relation to the body, has also led to a view that perhaps non-whites have better bodies, run faster, reproduce more easily, have bigger muscles.*

aparece como fetiche, a estrutura narrativa dos contos segue um padrão no qual o narrador branco deseja ser penetrado, “feito de putinha”, por um “macho negão” viril e de pênis avantajado (JESUS; OLIVEIRA, 2021, p. 73). No imaginário erótico de quem escreve e consome esses textos pornográficos, os papéis de passivo/ativo são marcados pela lógica de feminino/masculino, assim como de branco/negro.

Em Bom-crioulo, os atributos físicos de Amaro são descritos em oposição a fragilidade física de Aleixo, constantemente associado a características femininas. Em determinado momento, Aleixo chega a ser descrito como “uma mulher-a-toa”, submisso aos desejos viris de Amaro, o homem da relação. Da mesma maneira, tanto O porteiro do dia quanto Vigia colocam em cena personagens brancos que constroem binários aos personagens negros além dos marcadores de raça. Tanto Magno quanto Márcio, os homens negros, são retratados como detentores de uma masculinidade hegemônica, ao passo que Bismarck e Marcelo, os personagens brancos, são assumidamente gays, apresentam trejeitos femininos e são fisicamente delgados e frágeis, até mesmo sedentários, em comparação a força física de seus parceiros. Enquanto os corpos de Magno e Márcio são sisudos, austeros e apresentados em uma postura constantemente estoica e discreta, a Marcelo é permitido rebolar ao som de música pop e Bismarck pode ostentar um cabelo tingido de rosa e chamativos brincos em formato de estrela. Mais uma vez, não pretendo defender que tais representações são fundamentalmente problemáticas. O que coloco em questão é a reprodução desse padrão em que a masculinidade negra, para ser desejada, precisa estar sempre associada a um ideal de força física e de performance de uma virilidade hegemônica, ao passo que a branquitude pode ser desejada enquanto experimenta outras construções de masculinidade. “Pessoas brancas nos filmes não conseguem ‘ver’ que a raça influencia suas relações com o olhar” (HOOKS, 2019, p. 237). Em diálogo com o trabalho de Laura Moutinho, Miskolci resume a tese da autora que diz que “nossa cultura, ao tornar o homem branco o referente invisível da valorizada branquitude, terminou por erotizar o homem negro”

(2012). Essa questão, que se faz presente em *Bom-crioulo*, repete-se nesses dois filmes contemporâneos. Uma relação direta entre racialização, masculinidade e erotização, que revelam uma raiz colonial.

Apropriando-se da proposta de “imagens de controle” formulada por Patricia Hill Collins (2019), Charles I. Nero postula que a figura do impostor é a imagem de controle predominante na representação de homens gays negros (2005, p. 235). Segundo o autor, narrativas audiovisuais tendem a representar homens gays negros como um tipo de fraude ou farsa, seja através da revelação para o público de um segredo que o personagem carrega ou através de sua própria identidade sexual (como o tropo do hustler, um vigarista que forja sua sexualidade para seduzir alguém por interesses escusos). Nero também sublinha que a imagem do impostor abarca a ideia do “ganhão negro sexualmente voraz que não é exatamente um homem gay já que existe apenas para saciar os desejos do homem branco” (2005, p. 235, nossa tradução).⁵ Tal imagem de controle, “perpetuada por criadores heterossexuais e gays”, cumpre o papel de demonstrar uma suposta incompatibilidade entre negritude e homossexualidade, o que “fornece o suporte ideológico para a exclusão de homens gays negros no exercício de participação completa em culturas queer” (NERO, 2005, p. 240, nossa tradução).⁶ María Lugones (2020) declara que a intersecção entre “mulher” e “negro” revela um espaço vazio, pois as construções de ambas categorias não comportam a mulher negra. Até mesmo as identidades minoritárias elegem um dominante para ser a norma em seu grupo (a mulher branca, o homem negro). De acordo com as leituras de Nero, notamos que a intersecção entre “negro” e “gay” também salienta uma ausência, já que “a lógica de separação categorial distorce os seres e fenômenos sociais que existem na intersecção” (LUGONES, 2020).

⁵ Do original: *The impostor— which also includes the sexually voracious black stud who is not really a gay man since he exists only to satiate white male desire—is the predominate controlling image of black gay men.*

⁶ Do original: *This controlling image of black gay men, which is produced by straights and gays, provides ideological support for the exclusion of black gay men from full participation in queer cultures.*

Ambos os curtas reforçam o arquétipo de impostor proposto por Nero, na medida em que permitem aos personagens brancos uma expressão explícita da identidade gay, ao passo que os personagens negros são colocados no espectro da ambiguidade sexual. Em *O porteiro do dia*, Márcio é declaradamente um homem heterossexual, casado e pai de família, o que faz do seu caso com Marcelo necessariamente uma fraude com sua esposa; já em *O vigia*, a sexualidade de Magno nunca é sequer discutida, mas ele certamente performa uma fantasia de virilidade heterossexual, um macho discreto e fora do meio. Ou seja, ambos os personagens exercem seus desejos homossexuais de maneira furtiva e sigilosa, reforçando a noção de incompatibilidade entre negritude e a identidade gay descrita por Nero, ao mesmo tempo em que também se alinham à fantasia sexual branca do garanhão negro que não é exatamente gay. Como resume E. Patrick Johnson, essas representações expressam que “masculinidade negra e heterossexualidade são autênticas, enquanto a homossexualidade negra é trivial, inútil e, de fato, inautêntica” (2003, p, 69, nossa tradução).⁷ Nesse sistema, a autêntica identidade gay se torna um privilégio branco.



Figura 2: contrastes entre corpos em *O porteiro do dia* e *Vigia*.
Fonte: captura de tela realizada pelo autor.

⁷ Do original: work to signify black masculinity and heterosexuality as authentic and black homosexuality as trivial, ineffectual, and, indeed, inauthentic.

A oposição de masculinidades da narrativa também se faz presente no regime visual das obras. Embora nos dois filmes tanto a nudez negra quanto a nudez branca sejam colocadas em cena, é possível notar uma tendência maior a erotização do corpo negro. Em *Vigia*, por exemplo, a primeira imagem após a cartela de título é um plano aberto do corpo seminu de Magno deitado em uma cama. Vestindo apenas uma cueca branca, bem colada a seu corpo, o protagonista dorme em uma posição sugestiva que, combinada a iluminação que transvaza pela janela, salienta os desenhos de sua musculatura, sua coxa carnuda, as curvas de sua bunda, a força de seu braço. De maneira voyeurística, a câmera observa seu sono por mais alguns segundos até que, em um movimento, Magno revela o contorno de seu pênis marcando a justa cueca. Em seguida, um close em suas costas enfatiza os relevos dos músculos desse homem anônimo que acorda lentamente para nosso deleite visual. Antes mesmo de sabermos quem é Magno, sabemos como é seu corpo. Mais do que saber, podemos saborear, com deliberada lentidão, sua beleza e masculinidade. Como argumenta Kobena Mercer, a câmera que recorta o corpo negro, destacando o que ele “tem de bom”, não apenas convida o espectador a fazer uma dissecação escopofílica dos membros que fazem um corpo-inteiro, mas também sugerem a agressão que é o ato de olhar (1994, p. 183).

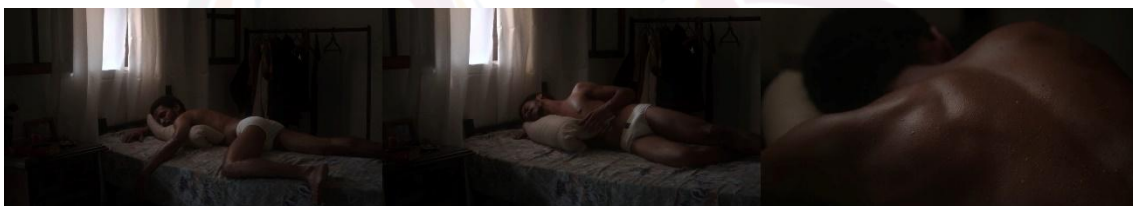


Figura 3: O corpo de Magno em *Vigia*. Fonte: captura de tela realizada pelo autor.

Seu corpo é exposto novamente em outras duas cenas. Na primeira delas, no vestiário do supermercado, vemos Magno e Bismarck se trocarem, um em cada lado do quadro. O registro da cena, em tempo real, localiza o ato como uma ação do cotidiano

daquele espaço de trabalho. No entanto, a divisão do plano, marcado por um banco entre os personagens, demarca com precisão a diferença de físicos — e, portanto, de masculinidades — que estão em cena. O último momento em que vemos o corpo de Magno é na sequência final do filme. O quadro se divide em nove telas, simulando o monitor de um sistema de vigilância. Rapidamente, as imagens dos corredores do supermercado são substituídas por flashbacks de atividade sexuais entre Magno e Bismarck. Embora os dois personagens sejam filmados, é notável como a câmera se concentra na exploração do corpo de Magno, ao passo que Bismarck aparece menos e frequentemente é colocado na periferia do enquadramento.

Já em *O porteiro do dia*, a nudez do jovem branco é exibida antes do personagem título. Na cena que antecede sua viagem de bicicleta com Márcio, assistimos Marcelo tomar banho através do registro de seu corpo em um nu frontal mais próximo da naturalização do que da sexualização. Em um plano-sequência, o protagonista enche de água uma ducha higiênica, insinuando sua intenção em ser o passivo de seu desejado sexo anal com Márcio e inserindo um tom cômico na cena. A partir da primeira sequência de sexo entre os dois (a mais longa e explícita), o filme é pontuado por diversos planos rápidos de interações sexuais ou de seus corpos nus durante o ócio pós-coito, indicando a durabilidade do relacionamento entre eles. Embora nesses encontros sexuais os dois personagens apareçam nus, aqui se repete a mesma tendência observada em *Vigia* na predileção da câmera por enquadrar, recortar e contemplar o corpo negro em detrimento do branco. Os filmes até mesmo compartilham uma cena análoga, já que *O porteiro do dia* também apresenta um plano concentrado na musculatura definida das costas de Márcio. “Ao passo que cada fragmento seduz o olho através de uma fascinação cada vez mais intensa, nós vislumbramos a dilatação de um

jeito libidinoso de olhar que se espalha sob a superfície da pele negra” (MERCER, 1994, p. 183, nossa tradução).⁸



Figura 4: o corpo negro nas cenas de sexo em *O porteiro do dia*.
Fonte: captura de tela realizada pelo autor.

Como relatado anteriormente, embora ambos os filmes sejam intitulados em referência ao personagem negro de cada trama, existe entre eles uma divergência em relação ao protagonismo. No caso de *O porteiro do dia*, o detentor do ponto de vista da narrativa é o jovem branco, ao passo que em *Vigia* acompanhamos a história do rapaz negro. Malgrado essa distinção, acredito que, em termos de regime visual, as duas obras seguem a mesma estrutura dos contos analisados por Jesus e Oliveira (2021). O modo como os corpos são expostos, enquadrados e erotizados ao longo das duas narrativas parecem pressupor um espectador gay que se projete no personagem branco a fim de realizar a fantasia sexual de seduzir e se relacionar sexualmente com um caçu. Nas duas produções, o corpo racializado é confinado no espaço de objeto de desejo do quadro. Na imagem, os curtas reproduzem a tradição do cinema mainstream em explorar a nudez de corpos racializados como espetáculo identificada por Dyer, ao

⁸ Do original: As each fragment seduces the eye into ever more intense fascination, we glimpse the dilation of a libidinal way of looking that spreads itself across the surface of black skin.

mesmo tempo em que se filiam a um legado colonial brasileiro de erotização da masculinidade desses corpos.

Trazendo para o contexto nacional as imagens de controle de Hill Collins, o pesquisador Milton Ribeiro (2020) elenca cinco estereótipos de representação de masculinidades negras na mídia e cultura brasileira contemporânea. Ao definir tais imagens de controle, em comparação aos arquétipos estudados por Hill Collins em relação a mulheres negras nos Estados Unidos, Ribeiro afirma que

Essas imagens ajudam-me a construir para o caso brasileiro figuras correspondentes para os homens pretos, pois o debate aqui encontra-se associado às representações, estereótipos e estigmas constituintes de um ser homem racializado, sexualizado e objetificado na sociedade brasileira. As masculinidades negras, portanto, encontram suas bases em uma complexa retroalimentação das imagens negativas sobre a aparência, o corpo e a cor da pele, dos ideais de hipermasculinidade, força e poder e das crenças do apetite sexual excessivo, da genitália grande e da atividade sexual como penetrador. (RIBEIRO, 2020, p. 129)

Uma das imagens de controle elencadas por Ribeiro é, precisamente, a do cafuçu. A categoria do cafuçu é bastante recorrente em espaços de sociabilidade gay masculina, especialmente nos lugares voltados para a pegação e o sexo casual, como aplicativos de relacionamentos e banheiros. Como define Ribeiro, o cafuçu é uma imagem

ligada diretamente à juventude e compõe-se a partir de algumas referências, como o corpo atlético, a ideiação sobre o pênis grande, a intensa satisfação sexual derivada de um possível encontro sexual, a ideia da violência derivada desse encontro, a situação de vulnerabilidade de classe e de lugar de origem desse homem preto e o flerte com o ilícito, ilegal e marginal marcam essa personificação embora esse homem negro possa também atuar dentro da licitude e da legalidade e atuar em profissões de menos prestígio social, como porteiros, pedreiros, entregadores, vigilantes e afins. Há também formas associativas ligadas a essa imagem de controle, como a figura do marginal e do malaco — ambas aparecendo nas narrativas de homens homossexuais brancos sobre os homens negros. (RIBEIRO, 2020, p. 129)

É interessante notar como Ribeiro cita entre os exemplos de profissões que constituem a imagem do cafuçu justamente as duas que servem de título para os curtas analisados, assim como elenca o corpo atlético como uma de suas características. No entanto, as correspondências entre a definição de Ribeiro e os personagens dos filmes não param por aí. Em *O porteiro do dia* uma cena insinua essa ideia do risco de violência proveniente do encontro com um cafuçu. Enquanto Márcio dá uma carona para Marcelo em sua bicicleta, ele decide parar para descansar em um lugar inóspito, escuro e deserto. Por um momento, Marcelo demonstra desconfiança e desconforto, perguntando onde eles estão e dizendo que nunca fez aquele caminho para ir para casa de seu amigo. O tom é de suspeita e até mesmo medo que Márcio possa o ter levado para uma emboscada. Em seu trabalho etnográfico sobre relações homossexuais entre homens nas cidades de São Paulo e Recife, Isadora Lins França (2013) relata sua conversa com um homem identificado como Jonas, um artista pernambucano de 40 anos, que lhe pergunta se ela sabe o que é um cafuçu de verdade. A autora diz que Jonas não quis definir o que seria um cafuçu de verdade, mas lhe mostrou uma cicatriz em seu braço, contando que “era uma facada que levou de um cafuçu, e que era o perigo e o risco. Finalizou nossa breve conversa dizendo: o que é estar morto? O perigo é parte do negócio” (FRANÇA, 2013, p. 28, grifos da autora). No relato de Jonas fica evidente a relação de violência descrita por Ribeiro e relatada por França como parte constituinte do imaginário erótico sobre a figura do cafuçu. Em consonância a essa discussão, Keguro Macharia define que na “lógica racializadora da modernidade colonial, o negro enquanto objeto fóbico provoca medo, repulsa e desejo. Traduzido em termos da psicanálise clássica, mediada pelo Twitter e o pornô: o pai branco tem o falo, mas é o papai preto quem vai te comer gostoso” (2019, nossa tradução).⁹

⁹ Do original: Within the racializing logics of colonial modernity, the black man as phobic object arouses fear, revulsion, and desire. Translated into classic psychoanalytic terms, via Twitter and porn: the white father has the phallus, but black daddy will dick you down.

Antes mesmo das imagens de controle de Collins, Lélia Gonzalez (2019) já relatava a construção da figura da Mulata no Brasil. Como denuncia a autora, durante o interstício que é o carnaval, a mulher negra é transformada em mulata, “deusa do samba”, alvo de uma celebração mítica, “Cinderela do asfalto, adorada, desejada, devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros, vindos de terras distantes só para vê-la” (GONZALEZ, 2019, p. 242, grifo nosso). No entanto, quando o Carnaval termina, a exaltação dá lugar ao cotidiano e a mulher negra se torna sinônimo de doméstica, alvo de diversas violências. O engendramento proposto por Gonzalez entre mulata/doméstica, aproxima-se bastante do papel que o cafuçu ocupa no imaginário erótico gay masculino. Nos espaços de economia do desejo — seja um local de pegação, um filme ou um conto erótico —, o homem não-branco de classes populares é exaltado à categoria de cafuçu, ao passo que na vida cotidiana é visto como um tipo marginal. O senso de perigo que é motivo de excitação no cafuçu, converte-se em violência racista para o marginal. Além disso, a escolha de Gonzalez pela expressão “devorada pelo olhar” remete ao modo como os corpos negros são captados pela câmera nos filmes aqui analisados, assim como ecoa a violência do olhar libidinoso sobre a pele negra descrito por Mercer.

No trabalho de França, fica evidente que os homens participantes de sua pesquisa que relatam ter fetiche por cafuços frequentemente possuem profissões de prestígio, como advogados e empresários, ou ainda se alinham a uma postura de intelectualidade progressista. Na epígrafe desse artigo, cito um trecho da música “I love cafuçu”, da Banda Uó, composta por dois homens gays brancos (creditados como autores da composição) e uma mulher trans negra. Jonas, os integrantes cisgênero da Banda Uó, os realizadores dos curtas analisados. São todos representantes de uma classe artística brasileira, frequentemente engajada em questões sociais, em pautas antirracistas e posturas progressistas. Ou seja, a predileção pelos cafuços e a erotização descarada e impudente do homem negro de classes populares proveniente da construção de tal

imagem de controle se dá com imensa naturalidade e de maneira copiosa mesmo em espaços que já lidam abertamente com debates sobre racismo. Ao abordar a expressão do desejo do homem branco pelo sexo com pessoas de outras raças, bell hooks postula que

Eles tratam os corpos do Outro não branco como instrumentos, como terrenos inexplorados, como fronteiras simbólicas que serão solo fértil para sua reconstituição da norma masculina, para se afirmarem como sujeitos desejantes transgressores. Eles decidem usar o Outro como testemunha e participante dessa transformação.

Para rapazes brancos, discutir abertamente seu desejo por moças (ou rapazes) não brancos é anunciar em público seu rompimento com um passado supremacista branco que teria articulado tais desejos apenas como tabu, segredo e vergonha. Eles veem sua disposição em nomear abertamente seu desejo pelo Outro como uma afirmação de pluralidade cultural (que influencia na preferência sexual e na escolha). Diferente dos homens brancos racistas que historicamente violaram os corpos de mulheres negras e não brancas para marcar sua posição como colonizadores/conquistadores, esses jovens se veem como não racistas, já que escolhem ultrapassar as fronteiras raciais dentro dos domínios do sexo não para dominar o Outro, mas para que possam ser afetados, transformados internamente. Sem estarem atentos a determinados aspectos de suas fantasias sexuais que irrevogavelmente os unem à dominação racista coletiva, acreditam que seu desejo por contato representa uma mudança progressista nas atitudes dos brancos em relação às pessoas não brancas. Eles não veem que estão perpetuando o racismo. Para eles, o indicador mais forte dessa mudança é a franca expressão do anseio, a declaração aberta do desejo, a necessidade de ser íntimo com Outros de pele escura. O importante é ser transformado por essa convergência de prazer e Outridade. (HOOKS, 2019, p. 70-71)

As palavras de hooks parecem explicar com precisão a recorrência tão expressiva do desejo declarado por mulatas e cafuzos entre indivíduos brancos que se entendem como progressistas e até mesmo ativistas antirracismo. O grande obstáculo para a discussão do olhar de desejo branco como uma forma de violência racista sobre corpos racializados se encontra na própria dificuldade que a branquitude apresenta em perceber esse olhar (e desejar) como uma prática racista. Percebo em tal postura, seja inconsciente ou deliberada, de ignorar essas dinâmicas entre desejo e violência uma faceta da desresponsabilização racial derivada da culpa branca definida por Nascimento. Ao final de seu texto, hooks nos ilumina um caminho de subversão, “Ao reconhecer as

formas como o desejo pelo prazer — e isso inclui os anseios eróticos — mobiliza nossas políticas, nosso entendimento da diferença, talvez possamos entender melhor como o desejo desestabiliza, subverte e torna a resistência possível” (2019, p. 95).

Considerações Finais

Refletindo sobre as fotografias do artista gay branco Robert Mapplethorpe com modelos negros, bell hooks questiona quem é o dono dessas imagens (1999, p. 198). Já Mercer, lidando com o mesmo material, evoca a morte do Autor para dizer que cada espectador apropria a imagem para si mesmo (1994, p. 204). As dinâmicas de representação do olhar em relação a raça, sexualidade e alteridade ocupam um local de inexorável ambivalência. O espaço de um artigo e sua limitação de caracteres não é o bastante para cobrir todas suas nuances. Ao longo desse texto propus uma reflexão ativa sobre o papel que a branquitude exerce no ato de olhar/desejar corpos negros em cena. Assim como a proposta de Macharia na epígrafe, meu principal objetivo foi o de evidenciar a fricção entre os campos da raça e da sexualidade queer, reconhecendo seus prazeres, porém sem ignorar sua irritação e dor.

O olhar, como fica evidente nos trabalhos aqui cerzidos, nunca é um ato estanque. Diawara confia que, assim como muitos negros se identificam com o olhar vigente no discurso fílmico, “alguns espectadores brancos podem, também, resistir às representações raciais do cinema dominante” (1993, p. 211, nossa tradução).¹⁰ Malgrado todos nós façamos parte de redes constitutivas de identidades individuais e coletivas, cada espectador também conjuga suas subjetividades no processo de interpretar aquilo que olha. “Mesmo nas piores circunstâncias de dominação, a habilidade de manipular o

¹⁰ Do original: *as some Blacks identify with Hollywood's images of Blacks, some White spectators, too, resist the racial representations of dominant cinema*

olhar de alguém diante das estruturas de poder que o contêm abre a possibilidade de agência” (HOOKS, 2019, p. 216).

Em consonância à proposta de hooks pelo reconhecimento de um desejo subversivo em que a busca de prazer ofereça possibilidades de resistência, gostaria de encerrar esse artigo indicando uma alternativa para construir novos modos de desejar. Em seu trabalho sobre a abjeção enquanto fonte de poder, Darieck Scott (2010) nos apresenta uma ousada análise de práticas fetichistas em que um homem gay negro sente prazer sexual em encenar situações de um passado escravista ou ser xingado em termos racistas. Segundo o autor, a transformação da dor e horror da racialização em gozo que pode ser sentido na pele e no corpo, através da encenação erótica das diferenças raciais em uma dinâmica de dominação, consiste em uma prática que “não oculta a presença do contexto histórico, mas o evoca — e demanda, ou revela, que essa História se torne para os participantes sexual e eroticamente prazerosa” (SCOTT, 2010, p. 217, nossa tradução).¹¹

Enquanto as fantasias sexuais de um gay branco que erotiza a negritude em um ideal de hipermasculinidade (como nos casos aqui analisados) conseguem ignorar ou negar a História, as fantasias de submissão de um gay negro lidas por Scott fazem justamente o oposto. Elas reconhecem, através da “fantasia”, que o processo de racialização, escravidão e colonialismo é um fato do passado que configura uma realidade que ainda é muito atual (SCOTT, 2010, p. 216). Nessa dinâmica, “a branquitude é revelada enquanto produto específico de uma dominação histórica e presente (ao invés da branquitude ser, como geralmente é, desracializada, invisível e apenas humana)” (SCOTT, 2010, p. 216, nossa tradução).¹² Ou seja, ao invés da negritude de um porteiro ou um vigia sendo razão da excitação de um

¹¹ Do original: *it cannot occlude the history's framing presence but instead evokes it—and demands, or reveals, that this history become for the participants sexually and erotically pleasurable.*

¹² Do original: *whiteness is revealed as the specific product of a historical and present domination (rather than his whiteness being, as it usually is, unraced, invisible, and baseline human).*

parceiro/espectador branco que não tem sua raça erotizada, nos cenários descritos por Scott a branquitude passa a ser um componente central para o prazer sexual de todos os participantes. Sendo assim, o desejo erótico da diferença racial deixa de ser um privilégio branco, ao mesmo tempo em que as performances de negação histórica e culpa retroativa da branquitude perdem força, já que tal dinâmica parte do reconhecimento da racialização enquanto um passado que não se pode contornar.

A tese defendida por Scott pode ser exemplificada no curta-metragem brasileiro Casa Forte (Rodrigo Almeida, 2014). Na tela, acompanhamos uma série de fachadas de estabelecimentos comerciais e prédios residenciais na cidade de Recife ostensivamente batizados com nomenclaturas que glorificam o passado colonial e escravista do Brasil. Enquanto vemos tais imagens, ouvimos o relato de um homem gay branco que, de maneira desconfortável, assume sua predileção por “negões”. Com certa culpa, o rapaz confessa ter se masturbado por uma semana após ler sobre a existência de senzalas especiais para os negros mais fortes e bonitos, tidos como os melhores reprodutores para os senhores de engenho. Um “tesão sexual de herança escravista”, como define um amigo do personagem. Em seguida, no mesmo regime imagético, ouvimos o relato de um homem negro que nos conta sobre sua indisponibilidade para relacionamentos duradouros e seu prazer no ato de conquistar. Ao falar sobre seu último namorado, descrito como “bem lindinho, branquinho, meio agalegado”, o locutor diz que logo percebeu que seu parceiro “curtia um negão, mas era noiado com isso”, possivelmente pelo medo de ser chamado de racista. “Eu entrei no jogo dele, brinquei de escravo da Sinhá Moça”, diz com malícia. O crítico Juliano Gomes, ao escrever sobre o filme, sublinha que seu “vínculo fundamental entre a experiência privada do prazer e os signos e formas dos espaços públicos produz uma visada do racismo e do colonialismo brasileiros que lhe sugere uma justa e complexa amplitude” (2021); um “nó histórico-libidinal” que ecoa a proposta de erotização do passado postulada por Scott.

Cometo o distúrbio de trazer um novo objeto de estudo nas considerações finais com a premissa de esboçar um caminho possível para representações de um desejo interracial que supere a culpa da branquitude. Uma erotização alinhada a proposta de Scott por um desejo sexual que não é suprimido, mas estimulado pela História. “O possivelmente paliativo, ou mesmo politicamente progressivo, efeito de interpretar uma terrível História não apenas como sensual, mas como produtora direta de um poderoso prazer físico e psíquico no presente” (SCOTT, 2010, p. 217, nossa tradução).¹³ Acredito que nesse reconhecimento se encontra a conciliação entre o prazer e dor descritos por Macharia, assim como a via por um desejo que gere resistência especulado por hooks. O prazer sexual da diferença racial enquanto tratamento do trauma histórico e não mais perpetuação de seus valores racistas e coloniais.

Referências

- AHMED, Sara. Estraga-prazeres feministas (e outras sujeitas voluntariosas). **Revista ECO-Pós**, v. 23, n. 3, p. 82-102, 2020.
- ARAÚJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Revista Estudos Feministas**, v. 16, n. 3, p. 979-985, 2008.
- BARROS, Laan Mendes de; FREITAS, Kênia. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. **Revista ECO-Pós**, v. 21, n. 3, p. 97-121, 2018.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: BENTO, Maria Aparecida Silva; CARONE, Iray (Orgs.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002. p. 25-58.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. Mulher negra no mercado de trabalho. **Revista Estudos Feministas**, v. 3, n. 2, p. 479-479, 1995.
- CAMINHA, Alfredo. **Bom-crioulo**. São Paulo: Ática, 1995.
- CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrílica e crítica: A supremacia racial e o branco anti-racista. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud**, v. 8, n. 1, p. 607-630, 2010.
- CARELLA, Tulio. **Orgia: os diários de Túlio Carella – Recife, 1960**. 1ª ed. São Paulo: Opera Prima, 2011.
- CARVALHO, Noel dos Santos. O negro no cinema brasileiro: o período silencioso. **Plural**, v. 10, s.n., p. 155-179, 2003.
- CASA Forte. Direção de Rodrigo Almeida. Recife: Surto & Deslumbramento, 2014. Digital.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**. São Paulo: Boitempo, 2019.

¹³ Do original: *the possible palliating, or even politically progressive, effect of rendering a terrible history not only sexy but as directly productive of powerful bodily and psychic pleasure in the present.*

- COSTA JÚNIOR, Edson. Ante a cicatriz colonial: Corpo e agência negra no audiovisual brasileiro. **Contracampo**, v. 41, n. 2, p. 01-17, 2022.
- DIAWARA, Manthia. Black spectatorship: problems of identification and resistance. In: DIAWARA, Manthia (Org.). **Black American Cinema**. New York: Routledge, 1993. p. 211-220.
- DYER, Richard. **White: Essays on Race and Culture**. London: Routledge, 1997.
- FRANÇA, Isadora Lins. “Frango com frango é coisa de paulista”: erotismo, deslocamentos e homossexualidade entre Recife e São Paulo. **Sexualidad, Salud y Sociedad** (Rio de Janeiro), s.v., n. 14, p. 13-39, 2013.
- FREIRE FILHO, João. Mídia, estereótipo e representação das minorias. **Revista ECO-Pós**, v. 7, n. 2, p. 45-71, 2004.
- GOMES, Juliano. Tesão, tragédia e ruína. **Revista Cinética**, 2021. <http://revistacinetica.com.br/nova/casa-forte-juliano-2021/>
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2013. p. 237-256.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, s.v., n. 5, p. 7-41, 1995.
- HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante Editora, 2019.
- HOOKS, bell. **Yearning: race, gender, and cultural politics**. Boston: South End Press, 1999.
- JESUS, Dánie Marcelo de; OLIVEIRA, Gabriel. Questões étnico-raciais em discursos em torno da virilidade masculina negra em contos homoeróticos. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, v. 60, n. 1, p. 69-81, 2021.
- JOHNSON, E. Patrick. **Appropriating blackness**. Durham: Duke University Press, 2003.
- LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- MACHARIA, Keguro. **Frottage: frictions of intimacy across the Black Diaspora**. New York: New York University Press, 2019.
- MERCER, Kobena. **Welcome to the jungle: New positions in Black cultural studies**. New York: Routledge, 1994.
- MISKOLCI, Richard. **O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX**. São Paulo: Fapesp, 2012.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2018. p. 437-453.
- NASCIMENTO, Tatiana. **Leve sua culpa branca pra terapia**. Brasília: padê editorial, 2019.
- NERO, Charles I. Why are gay ghettos white? In: JOHNSON, E. Patrick; HENDERSON, Mae G (Orgs.). **Black queer studies: A critical anthology**. Durham: Duke University Press, 2005. p. 228-246.
- OLIVEIRA, Janaína. Kbelá” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. In: VALENTE, António Costa; CAPUCHO, Rita (Orgs.). **AVANCA | CINEMA 2016. Portugal: Avanca Cinema International Conference**, 2016. p. 1-9.
- O PORTEIRO do dia. Direção de Fabio Leal. Recife: Ponte, 2016. Digital.
- O VIGIA. Direção de João Victor Borges. Rio de Janeiro: Braço Filmes, 2018. Digital.
- PINHO, Osmundo. Race Fucker: representações raciais na pornografia gay. **Cadernos Pagu**, s.v., n. 38, p. 159-195, 2012.
- RIBEIRO, Milton. "Eu decido se 'cês vão lidar com King ou se vão lidar com Kong": homens pretos, masculinidades negras e imagens de controle na sociedade brasileira. **Humanidades & Inovação**, v. 7, n. 25, p. 117-134, 2020.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. Sim, nós somos racistas: estudo psicossocial da branquitude paulistana. **Psicologia & Sociedade**, v. 26, n. 1, p. 83-94, 2014.

SCOTT, Darieck. **Extravagant abjection**: Blackness, power, and sexuality in the african american literary imagination. New York: NYU Press, 2010.

SOMERVILLE, Siobhan B. **Queering the color line**. Durham: Duke University Press, 2000.

SOVIK, Liv. Por que tenho razão: branquitude, Estudos Culturais e a vontade de verdade acadêmica. *Contemporânea*, v. 3, n. 2, 2005.

Black Bodies, White Desires: The white gay male gaze over black men in contemporary Brazilian cinema

Abstract: Starting from provocations by Tatiana Nascimento (2019) about the impotence of white guilt, this work proposes an active reflection on how white gay desire builds discourses of alterity and eroticization over racialized bodies. Through the film analysis of two recent Brazilian short films, *O porteiro do dia* (Fabio Leal, 2016) and *Vigia* (João Victor Borges, 2018), both directed by white gay filmmakers and with narratives that approach interracial relationships, we will interrogate the figure of the *cafuçu* as a category of homosexual fetish and fantasy. Combining different theories and studies by Brazilian and foreign researchers, we will seek to demonstrate how these portraits of sexualized black men configure "control images" (COLLINS, 2019), which help to perpetuate harmful stereotypes about black sexuality and masculinity.

Keywords: Brazilian Cinema. LGBT Cinema. Race. Masculinity. Body.

Recebido: 06/04/2022

Aceito: 15/02/2023