



POÉTICAS
da **MASCULINIDADE**
em **RUÍNAS**

o amor em tempos de AIDS

Anselmo Peres Alós
(Organizador)

A CONVENCIONALIDADE VIOLENTA DOS GAYS NO CINEMA BRASILEIRO E O CONTRAPONTO NÃO CONVENCIONAL DE HIGHSMITH

ROSIMERI AQUINO DA SILVA¹
FERNANDA BITTENCOURT RIBEIRO²



Resumo

A partir da assertiva de que linguagens literárias e cinematográficas contribuem para a representação e o governo de realidades sócio-históricas, este artigo tem como propósito colocar a convencionalidade dos personagens homossexuais no cinema brasileiro em perspectiva com alguns aspectos da biografia e da obra de Patricia Highsmith. A convencionalidade diz respeito às representações dominantes de personagens homossexuais nos filmes brasileiros que, de forma recorrente, transitam em espaços sociais à margem, nos quais a crueldade, a violência, a morte, a solidão e a loucura são destinos para todos eles. Esse destino também não é incomum aos homossexuais dos filmes norte-americanos. Entretanto, Tom Ripley, o principal personagem de diversos romances policiais de Highsmith, levado às telas, destoa desse padrão. Em uma fusão do personagem com sua criadora, ambos são tidos como não convencionais e, também, especulações sobre a homossexualidade de ambos são obsessivamente acionadas pela biógrafa Schenkar e a crítica literária, numa tentativa de explicar a perversidade vencedora do personagem. **Palavras-chave:** Personagens homossexuais. Violência. Cinema. Convencionalidade.

1 Doutora em Educação. Professora da Faced/UFRGS. E-mail: rosimeri.aquino@ufrgs.br.

2 Doutora em Antropologia Social. Professora do PPG-Ciências Sociais da PUCRS. E-mail: feribeiro@pucrs.br.

A arte e a vida em simbiose

A linguagem cinematográfica contribui para a elaboração de significados, exercendo, assim, uma função pedagógica ao apresentar, ao prescrever, ao modelar, ao interpretar aspectos da vida social. Mais do que expressar significados presentes em determinadas culturas, o cinema tem um lugar ativo na educação dos corpos, comportamentos e ações próprias do ordenamento social. A representação, nessa assertiva, é indissociável do conhecimento e, portanto, das relações de poder constituintes da sociedade, em que alguns discursos sobre a nossa condição humana, por exemplo, são tidos como mais verdadeiros e mais autorizados do que outros. No âmbito da sexualidade, “os filmes exerceram e exercem (com grande poder de sedução e autoridade) pedagogias da sexualidade sobre suas plateias” (LOURO, 2008, p. 82).

Em uma analogia com estudos sobre o currículo educacional, a cultura cinematográfica pode ser compreendida a partir de um conjunto de práticas produtivas: de significações, de relações sociais, de relações de poder, de produção de identidades sociais (SILVA, 2001). Somado à função pedagógica, há o reconhecimento de determinantes históricos e sociais presentes nas obras cinematográficas, assim como nas obras de arte em geral, sejam elas literárias, musicais, arquitetônicas, entre outras. A época de sua elaboração, o local e as peculiaridades de seu criador são essenciais ao empreendimento artístico. A compreensão de uma obra nos exige, portanto, a capacidade de reconhecer as dimensões subjetivas e objetivas que a compõem (WAIZBORT, 2004).

Os argumentos referidos permitem-nos reconhecer que, em diversas sociedades, os filmes são artefatos culturais de grande importância, amplamente produzidos e consumidos. Sua linguagem contribuiu para a produção e a captura de práticas sociais, sejam elas relativas aos comportamentos, aos ritos, às representações étnico-raciais e de classes sociais, assim como às atribuições de gênero e de sexualidade. Em termos sociológicos, somos conduzidos a compreender que a linguagem cinematográfica vem contemplando, ao longo de sua história, a ordem e o desvio, atribuindo-lhes, por vezes, o território da marginalidade e da legalidade, do belo e do bom, do sagrado e do profano. Personagens homossexuais, por exemplo, ou personagens sobre os quais pesam dúvidas acerca de suas relações com “o amor que não ousa dizer seu nome”³

3 Citação bastante conhecida do escritor britânico Oscar Wilde.

são representados no cinema, instigando-nos questionamentos sobre a forma como se dá essa representação face à constatação de que eles expressam um tipo de sexualidade dissidente da norma hegemônica heterossexual.

Convém assinalar que o reconhecimento das relações de poder, das dimensões subjetivas presentes e constituintes de uma obra de arte é um empreendimento arriscado nos seguintes aspectos: compreender a obra como uma leitura do real, verdadeira, como mero reflexo da realidade humana, sem levar em conta e reconhecer a distância, por mais tênue que ela exista entre a vida objetiva e a sua interpretação através da imagem, da linguagem e dos personagens; entender a obra como meramente autobiográfica, colada às impressões, interesses e angústias vividas pelo autor; e, por último, compreender que a pedagogia exercida por esse artefato cultural será meramente incorporada, aceita e não contestada pelo expectador. Com vistas a uma reflexão em torno desses dilemas, elegemos as seguintes questões: como personagens cujas sexualidades destoam da heteronormatividade são representados em linguagens cinematográficas? Quais são as fusões estabelecidas entre autores e suas obras, quando sobre eles pesa a denominação de homossexuais? Que relações podemos estabelecer entre personagens homossexuais e as figurações da violência contemporânea? O nosso recorte de análise é sobre o que denominamos de *convencionalidade* dos personagens homossexuais no cinema, em perspectiva com alguns aspectos da biografia⁴ e da obra de Patricia Highsmith, escritora de romance policial, cujo trabalho tem grande reconhecimento da crítica internacional.

Polarização bom *versus* mau

A denominação “gay”, atribuída a homossexuais masculinos, é bastante recente e ela até pode sugerir certa simpatia, por não carregar os rastros de abjeção inferidos em outras palavras que são usadas para nominar as pessoas que se relacionam com outras do mesmo sexo, como “bicha”, “sapatão”, “homossexualismo”, “pederastia” e “lesbianismo”. Em um enfoque mais simpático, os personagens gays, nos filmes brasileiros, podem ser vistos como engraçados, “afeminados, espalhafatosos e caricatos” (NECCHI, 2006, p. 44), não distantes dos

4 Especialmente a biografia elaborada por Joan Schenkar, **A talentosa Highsmith**. São Paulo: Globo, 2012.

gays das tramas cinematográficas norte-americanas⁵, cuja convencionalidade não surpreende: eles são os amigos bem-humorados, caridosos, prestativos, pudicos, inteligentes, irônicos. Às vezes, eles expressam ideias espirituosas e paradoxais, divertindo plateias. Não de forma incomum, talvez no âmbito da abjeção, eles são representados como bichas para fazer rir, o que muitos denominam como a “bicha louca” da história, na medida em que seu comportamento é “afetado”, em uma referência ao uso exagerado de adereços e gestos femininos, também chamados de “desmunhecadas”. Eles também são usualmente representados como histéricos, palhaços, caricatos, cômicos, estereotipados, alegres, paródicos, escandalosos, afeminados. Esse tipo de homossexual, nos filmes brasileiros, aparecia de forma breve em alguma cena, pronunciava bizarrices e sumia. Trata-se de uma figura popular (também nas comédias brasileiras), nas *chanchadas* dos anos 1940, e ainda hoje recorrente em programas televisivos atuais, tidos por alguns como de baixo nível e de gosto duvidoso⁶.

Comentando sobre o travestismo nas *chanchadas* brasileiras, Augusto (1989) observa que as frequentes insinuações da crítica sobre a troca simbólica de sexo na tela e a virilidade de seus praticantes podem ter contribuído para diminuir a frequência de travestis nesses filmes, ainda que esse recurso cômico seja uma tradição que remonta aos tempos de Shakespeare. Segundo o autor, “a mera presença de um travesti numa *chanchada* levou a crítica a subir no púlpito para um pequeno sermão moralizante – com as habituais acusações de ‘pornografia!’” (AUGUSTO, 1989, p. 184). Fora do travestismo, as referências à homossexualidade são provocações de riso com a palavra “jiló”, por exemplo, que era sinônimo de bicha. O público ria muito em uma cena do filme *Aviso aos navegantes*, em que Oscarito esconde-se em um depósito de jiló. Além desse tipo de insinuação, “o máximo em bichice permitido nas *chanchadas* eram os tipos celebrizados por Ivon Curi, cujos trejeitos afeminados, assim como os de Badu, mantinham a frescura nos limites toleráveis do pitoresco” (AUGUSTO, 1989, p. 185).

5 Alguns filmes: *Frankie & Johnny* (1991), *As aventuras de Priscilla, a rainha do deserto* (1994), *A gaiola das loucas* (1996), *Melhor é impossível* (1997), *O casamento do meu melhor amigo* (1997), *Ninguém é perfeito* (1999), *Beleza americana* (1999), *Segundas intenções* (1999), *Mais que o acaso* (2000), *Sobrou prá você* (2000), *O diário de Bridget Jones* (2001), *Doce novembro* (2001).

6 *Aviso aos navegantes* e *Carnaval Atlântida* são filmes brasileiros em que o comediante Oscarito traveste-se de dançarina de rumba e de Helena de Troia. Essas representações, assim como as dos cabelereiros, bajuladores de ricas, mordomos excêntricos e outros tipos estranhos/reconhecidos de homossexuais, provocavam (e ainda provocam) risos nos expectadores.

Russo (1987 apud PAIVA, 2007) argumenta que, no cinema hollywoodiano, ao longo de sua história, os homossexuais também eram retratados de forma estereotipada e constituíam objeto de riso. Somente a partir dos anos 60, na esteira da crítica feminista e dos grupos de reivindicações, eles reaparecem, mas frequentemente na pele de personagens perigosos e violentos. No extremo do gay bonzinho e caricato, homossexuais são representados como marginais. Eles habitam os submundos do crime, das drogas, da prostituição. Nada mais previsível, em um imaginário dominante sobre esses personagens, do que o seu livre trânsito em espaços sociais à margem, assim como a recorrência da morte, da punição, da solidão e/ou da loucura como destinos. Digamos que essa é a convencionalidade⁷ das trajetórias filmicas dos personagens homossexuais nacionais, muito em consonância, vale dizer, com as trajetórias dos gays nas paisagens fílmicas hollywoodianas.

No cinema brasileiro, marcas de personagem associadas ao espaço social marginal ainda persistem e definiram, durante décadas, o personagem gay. Este era colocado em tráfego constante pelo espaço marginal, nas periferias: “como se a opção sexual o tivesse, na história de seu convívio social, o jogado num espaço à margem, onde pode criar leis de sobrevivência de proscritos” (MORENO, 2014, p. 17). O autor identifica esses personagens (bichas loucas e/ou habitantes do mundo do crime) nos filmes *Navalha na carne* (1970) e *A Rainha Diaba* (1974). O gay do primeiro filme citado é faxineiro, pobre e submisso. Ele apanha de um cafetão, é medroso, é ardiloso, briga e agride uma prostituta. No filme *A Rainha Diaba*, as personagens homossexuais convivem com a realidade violenta do tráfico de drogas, elas são obsessivas, estereotipadas e sádicas (MORENO, 2014). É possível compreender que as identidades gays somente adquirem sentido quando figuradas a partir das características arroladas, “por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas” (WOODWARD, 2000, p. 8). A persistência desse modelo de figuração cinematográfica tende a fixar identidades homossexuais masculinas em formas restritas de representação, desconsiderando a multiplicidade das formas de ser e atuar no mundo social que podem configurá-las.

Madame Satã, filme de 2002, dirigido por Karim Aïnouz, foi inspirado na vida de João Francisco dos Santos. *Madame Satã*, lendária/o na “vida real” da Lapa, no Rio de Janeiro dos anos 30, foi uma pessoa de múltiplas identidades:

7 Entendemos convenções sociais como fantasias socialmente compartilhadas (CORRÊA, 2004).

segurança, malandro, cozinheiro, cafetão, homossexual, transformista, negro, pobre, analfabeto, presidiário, pai de seis filhos. Bandido, acusado de vários crimes, conhecido e temido nos cortiços, bares e cabarés daquela época. Além disso, o seu temperamento era tido como forte e explosivo, ele era bom de briga, sabia lutar capoeira e usar a navalha, não levava desaforo para casa, não temia policiais e passou quase trinta anos de sua vida na cadeia. A coragem, a força e a virilidade de Satã destoavam das representações dominantes de homossexuais, algo aparentemente paradoxal, segundo entrevistadores de Satã, no jornal *O Pasquim*, no início dos anos 70⁸. Na trama cinematográfica, o “mundo” dos homossexuais ainda é o da violência e o da pobreza, afinal esse era o contexto da história. Entretanto, a ampla gama identitária de Satã é trazida à tela, forçando-nos a compreender que determinadas identidades (na vida real e nas suas figurações) podem escapar à norma e provocar algumas rupturas, apesar das pedagogias que procuram fixá-las e essencializá-las.

A fim de criar um contraponto e demonstrar o arriscado caminho de quem segue outra via de representação, vamos nos deter em apresentar uma autora e seu anti-herói. Diferente do padrão que descrevemos anteriormente, ele não habita essas mesmas margens perigosas e circula em outro contexto sociocultural. No entanto, ela, a autora e a inteligibilidade de sua obra serão empurradas por sua biógrafa e pela crítica para zonas de sombra e de suspeita.

O mau e a sua autora

O nome Patricia Highsmith é sempre referenciado não só por críticos literários, mas também por apreciadores de enredos policiais e suas adaptações para o cinema. O que nos interpela nos abundantes comentários e interpretações da obra da escritora é a recorrente especulação sobre a sexualidade de seu personagem favorito, e também o mais popular, o talentoso Tom Ripley.

8 Ver <<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/MadameSata.htm>>. Entrevista de Madame Satã para Sergio Cabral, Paulo Francis, Millôr Fernandes, Chico Júnior, Paulo Garcez, Jaguar e Fortuna, para *O Pasquim*, de 5 de maio de 1971, e republicada em ALTMAN, Fábio. *A arte da entrevista*. São Paulo: Scritta, 1995. Sobre o filme, conferir ALÓS, Anselmo Peres. A rubra ascese *queer* de João Francisco dos Santos: *Madame Satã*, do testemunho às telas. *Periódicus*, v. 1, n. 1, p. 222-242, 2014. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10156/7260>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

Interrogamos também o entrelaçamento entre personagem e autora defendido especialmente pela biógrafa Joan Schenkar (2012). Talvez porque Ripley fuja à regra universal dos finais infelizes destinados aos personagens homossexuais no cinema (pois, apesar de sociopata, seu final é feliz) é que, guiados por parâmetros heteronormativos, os críticos e a biógrafa de Highsmith busquem na fusão entre autora e personagem a explicação para tamanha incongruência.

O romance policial *O sol por testemunha* (HIGHSMITH, 1986)⁹ foi publicado em 1955 e tornou-se o vencedor do grande prêmio de literatura policial em 1957. Esse livro foi o primeiro de uma série de cinco obras protagonizadas pelo personagem Tom Ripley e recebeu duas adaptações para o cinema: *O sol por testemunha*¹⁰ (França, René Clément, 1960) e *O talentoso Ripley* (Estados Unidos, Anthony Minghella, 1999). De acordo com a sinopse da história, Tom Ripley possui talentos incomuns: a capacidade de imitar perfeitamente os modos, a voz e a assinatura das pessoas. Por um acaso, conhece Herbert, um rico empresário que o confunde com um amigo de seu filho Dickie, que vive na Europa. Ripley aceita a oferta desse empresário para trazer Dickie de volta para os Estados Unidos. Ele termina por desfrutar da boa vida de Dickie e de sua namorada Marge, tornando-se hóspede e muito próximo de Dickie. Entretanto, situações inesperadas vão gerando desconfianças sob o passado de Ripley e sob seu comportamento em relação à Dickie, que passa a rechaçá-lo. Frente a esse dilema, Ripley não vê outra saída a não ser matar Dickie e assumir sua identidade.

No filme americano, a atração de Ripley por Dickie, em várias cenas, é evidenciada nos diálogos, nos olhares, e ela parece alimentada por Dickie. No filme francês, a suspeita de Marge sobre a homossexualidade de Ripley não é sequer mencionada. Além disso, a Marge da versão americana teme Ripley e não tem dúvidas de que ele seja um assassino. Ela é o oposto da Marge francesa: uma garota que é mimada e consolada rapidamente com beijinhos e que, logo após o desaparecimento de Dickie, é seduzida por Ripley. Há uma cena instigante, anterior ao assassinato de Dickie: ele encontra Ripley em seu quarto usando suas roupas, seus sapatos e imitando sua voz e seus gestos. Irritado, Dickie ordena que ele tire suas roupas e faz insinuações sobre a sexualidade de Ripley, que demonstra surpresa, mas também certa vergonha, como se tivesse sido descoberto.

9 Título original em inglês: *The talented Mr. Ripley* (1955).

10 Título em francês: *Plein Soleil* (1960).

Certamente, é uma cena que suscita ideias em múltiplas direções, e a narrativa transposta para a tela é tributária de padrões culturais e valores de época. Nesse sentido, uma obra literária pode produzir diferentes e divergentes histórias. No entanto, o que chama a atenção é que, quando comentada, recorrentemente e independente da forma como foi levada para o cinema, essa cena é tomada como ilustrativa de uma sexualidade desviante da norma. Destacam-se considerações que podem ser resumidas em perguntas como: Tom Ripley, o mentiroso, o falsificador, o criminoso, a criação que obteve grande fama entre os apreciadores dos romances policiais de Patricia Highsmith, é homossexual? Seria ele heterossexual, ou bissexual, como a sua autora? Apesar de suas bem-sucedidas artimanhas para construir para si a identidade do milionário Dickie, no romance *The talented Mr. Ripley*, o seu verdadeiro desejo não seria Dickie? As ações de Ripley, pautadas em uma racionalidade cujos fins justificam os meios, não encobririam sua “verdadeira natureza”, na qual a maldade se entrelaçaria com (ou seria mais plausível se *relacionada a*) uma sexualidade ambígua, escorregadia e, portanto, perigosa? Como a literatura dos anos 50 poderia expressar a atração homoerótica entre homens senão através das marcas da anormalidade, da perversidade e da loucura?

Ainda que no filme francês as referências à sexualidade de Ripley pareçam exclusivamente heterossexuais – sua relação com Marge depois da morte de Philipe (Dickie), por exemplo –, o raciocínio dos críticos parece o seguinte: posto que a violência e o perigo estão frequentemente na pele de personagens homossexuais, não seria Ripley homossexual, mesmo que ninguém suspeite disso na trama? Não estaria aí mais uma prova de seu talento? Além da crítica especializada, “leigos” também emitem opiniões sobre essa personagem. Uma comentadora, por exemplo, ao escrever sobre o filme americano, *O talentoso Ripley*, não hesita em começar afirmando: “O personagem-título é homossexual” e termina encorajando o público: “Mas vá sem medo e sem preconceito assistir ao filme. Afinal, duvido que alguém considere um homem homossexual só por gostar de Ripley”¹¹.

Sobre a escritora, o filósofo esloveno Slavoj Žižek (que também escreveu sobre Alfred Hitchcock¹²) diz: “antes de tudo, permitam-me um esclarecimento

11 Ver: <<http://escrevalolaescreva.blogspot.com.br/2000/02/homem-que-homem-no-teme-ripley.html>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

12 *Pacto sinistro* (Alfred Hitchcock, 1951) foi baseado no livro *Stranger on a train*, de Patricia Highsmith. O filme também suscita controvérsias e dúvidas sobre aquela estranha simbiose entre dois homens.

de natureza pessoal. Para mim, o nome 'Patricia Highsmith' designa um território sagrado. No meu credo, a autora ocupa, entre os escritores, uma posição semelhante à de Espinosa – o 'Cristo dos filósofos', na avaliação de Deleuze¹³. Sobre a sexualidade de Tom Ripley, Žižek também se posiciona: toda a conversa sobre a homossexualidade de Tom seria descabida. Para ele, Dickie não é objeto de desejo; representa antes um modelo, um ideal de sujeito, capaz de saber como desejar. Em suma, o ego ideal de Ripley, a figura com quem se identifica imaginariamente, quando, disfarçadamente, lança-lhe olhares cobiçosos. Nessas situações, Tom Ripley não estaria manifestando um desejo erótico pelo outro, queria mesmo era ser igual a ele. Mas, de qualquer forma, discutir sobre a verdade do personagem é uma necessidade.

Além da recorrente problematização a respeito da assexualidade, homossexualidade, bissexualidade ou heterossexualidade de Ripley por parte dos comentaristas da obra de Patricia Highsmith, algo se sobressai em meio a esses comentários: Ripley (assim como sua autora) certamente não era uma pessoa convencional – não só quanto à sua personalidade e seus padrões de comportamento, mas sobretudo se observados alguns dos enunciados heteronormativos dos anos 40 e 50: casar com alguém do sexo oposto, ter filhos, formar uma família "normal". Na avaliação de Schenkar (2012), nessa época, Highsmith tinha certeza de seu poder de atração e vivia em uma confusão de ligações sociais e sexuais.

A partir de marcos conceituais pós-estruturalistas, como a noção de *abjeção* de Judith Butler, cabe perguntar sobre os sentidos dessa obsessão. E mais, sobre o significado da não convencionalidade atribuída à autora e sua criação. Ela estaria próxima ao que é definido como *abjeção*, a saber, algo que causa repúdio, algo dotado de um "espectro ameaçador"? (BUTLER, 2001, p. 56).

O Cristo dos escritores

Como denota o título da biografia *A talentosa Highsmith*, Joan Schenkar lê Tom Ripley como *alter ego* de sua criadora. Nessa perspectiva, descobrir a verdadeira verdade sobre Ripley seria descobrir a verdadeira verdade sobre

13 Ver: <<http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/sensibilidade-para-a-inercia/>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

essa mulher que não vê a humanidade como “deveria”. A epígrafe escolhida por Schenkar para a biografia diz bastante da “não convencionalidade” que lhe surpreende:

Pode haver a garota esperando, o beijo no escuro, o sussurro de uma promessa, o sol no parque ou o cisne no lago, o trabalho para mim e o trabalho para ele e para ele, a bandeira tremulando ousada e livre para sempre, e vezes e vezes seguidas o garoto bonito encontrando a bela garota, e a procura e a captura de todo esse belo amor. Isso poderia ser o melhor que existe no mundo... Mas eu não vejo as coisas assim. Nunca verei. Eu simplesmente não enxergo assim. (HIGHSMITH, 1942 apud SCHENKAR, 2012, p. 9).

Enfatizar a “não convencionalidade” de Highsmith é uma preocupação recorrente nessa biografia carregada de adjetivos e assertivas categóricas sobre os humores e o “funcionamento mental” da escritora. Ela é descrita como complicada, repetitiva, perversa, obsessiva, não educada, não generosa, sincera, cruel com os personagens, alguém que tem um olhar confuso sobre a vida, que lutava muito para manter a sanidade e na maior parte das vezes era bem-sucedida (!)... Ela é muito estranha, não convencional: “exceto em suas aspirações, Pat Highsmith nunca foi uma mulher convencional – e, nunca, jamais, uma escritora convencional” (SCHENKAR, 2012, p. 14). Já Tom Ripley é para Schenkar uma personagem simbólica: “Tom tem o mesmo gosto de Pat por calças Levi’s bem passadas, pijamas com botões e belos roupões de banho das melhores lojas masculinas” (SCHENKAR, 2012, p. 182). Passagens como essa sugerem que, finalmente, Tom Ripley e Patricia Highsmith são a “mesma coisa”, uma mesma natureza.

O que queremos enfatizar é que, mais do que uma biografia com comentários sobre a vida e a obra, o livro de Schenkar analisa a vida pessoal da autora, estabelece associações. Um leitor de Highsmith declara após a leitura da biografia:

É possível que, lendo este livro, o admirador de Highsmith que não possuía informações sobre a sua vida particular (meu caso) nunca mais consiga ler sua ficção sem levar em conta todo esse *background* quase psicótico. Claro que qualquer leitor atento no mínimo teria achado que Highsmith, por suas fotos (nas quais em geral aparece feia como um

ogro) e suas personagens ora ambíguas ora francamente doentias, não devia ser lá um tipo que pudéssemos, ainda que de maneira filisteia, chamar de 'normal'. Ninguém se enganaria achando-a uma escritora americana séria e típica batucando na máquina de escrever e largando-a para cuidar da casa e da família¹⁴.

A escrita da biógrafa sugere que ela entendeu essa personagem, ou melhor, ela teria encontrado a verdade sobre Highsmith. Os inúmeros romances da autora com mulheres, sua misantropia e excentricidades seriam evidências do jogo de espelho com suas criaturas, em uma espécie de entrelaçamento entre a vida real da autora e sua obra. Em um olhar que fundiona a autora e seu personagem, Schenkar, através de fartas adjetivações como as citadas anteriormente, procura explicar Highsmith e um comentarista parece compactuar com essa explicação: a partir da frase de Schenkar, segundo quem “ela deixou um rastro de mágoas e corações partidos”, o comentarista conclui que “Patricia Highsmith fez, em vida, o mesmo que seus personagens fizeram na ficção”¹⁵.

Aliás, a apresentação de aspectos da vida pessoal de Patricia Highsmith parece ser um componente fundamental de qualquer comentário feito sobre seus romances, muito embora tais comentários deveriam, *a priori*, centrar-se na obra. Mas independente do filme ou romance em análise, o leitor é informado sobre a infância de Patricia Highsmith, sua relação conflitiva com a família (especialmente com a mãe), seus hábitos excêntricos etc. As marcas de gênero e de sexualidades hegemônicas não são bem visíveis nesses entrelaçamentos? A referência à vida amorosa da mãe da autora e do amor fusional mãe-filha não estaria servindo para explicar as desordens de uma obra em que o “humano” não rima com o bem e o bem não triunfa? Essa chave de leitura da obra não manifestaria recusas às ambiguidades sexuais e aos comportamentos tidos como estranhos, amorais, para além da heteronormatividade? “Mistérios” sobre a autora – também dita uma reservada senhora, amante de gatos e muito disciplinada no trabalho – revelados pela biógrafa são tidos como úteis à interpretação de seus personagens e de suas tramas. Mas suas realidades precisariam

14 Ver: <http://www.verbo21.com.br/v5/index.php?option=com_content&view=article&id=1247:revelacoes-sobre-patricia-highsmith-e-martin-scorsese-em-dois-volumes-respeitaveis-chico-lopes&catid=112:resenhas-e-ensaios-maio-2012&Itemid=147>. Acesso em: 10 jun. 2015.

15 Ver: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/42311-pesquisa-exaustiva-promove-viagem-por-sentimentos-de-patricia-highsmith.shtml>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

ser atribuídas a algum desajuste da escritora? O “mundo real” não seria suficientemente pródigo em nos fornecer exemplos da sordidez humana?¹⁶ Como compreender que uma literatura que joga luz sobre zonas de sombra desperte suspeitas sobre a sexualidade dos personagens e de seus criadores? Como já destacamos, um personagem assassino como Tom suscita questionamentos não só morais, mas em torno da sua sexualidade. As dúvidas e interpretações acerca de seus possíveis desejos homoeróticos levantam suspeitas que explicariam um comportamento tão transgressor...

Se a autora pode ser vista como o “Cristo dos escritores”, como sugere Žižek em um registro de grande admiração, a ambiguidade dessa distinção também nos remete à figura do sacrifício que serve para restabelecer a ordem: “é a comunidade inteira que o sacrifício protege de sua própria violência, é a comunidade inteira que se encontra assim direcionada para vítimas exteriores” (GIRARD, 1990, p. 20-21). Adjetivar Patricia Highsmith como não convencional, associando isso não só às suas excentricidades, mas sobretudo às suas “escolhas” de gênero e sexualidade, pode servir a um reordenamento do mundo a partir da heteronormatividade. Descobrir Highsmith em Ripley, fundar criadora e criatura reduziria, assim, o incômodo da humanidade que explicitam.

A realidade deveria estar proibida

Referindo-se ao campo educacional, Louro (2003, p. 41) argumenta sobre a desestabilização que ideias de provisoriedade, de precariedade e de incerteza nos causam. A direção clara e as referências seguras são familiares e a elas estamos mais acostumados. Admitindo que a literatura e o cinema também funcionem com uma espécie de pedagogia, arriscamo-nos a fazer uma analogia dessas ideias do campo educacional com o romance policial e os filmes cujo formato, na maioria das vezes, é bastante previsível, especialmente quando o recurso à dicotomia bem x mal se faz presente em tais obras e, de forma quase inequívoca, o bem vence. Nos romances policiais e nos filmes que abordam essa temática, o herói é justo e, embora em alguns momentos deva tomar atitudes mais violentas, estas são justificadas pela necessidade de combater os criminosos e tudo o que compõe o

16 Highsmith também escreveu sobre os animais e suas relações com os humanos. É curioso observar que, nos contos de *Livro das feras* (Highsmith, 2005), a crueldade dos animais é, invariavelmente, resposta aos maus tratos e humilhações dos humanos em relação a eles.

mal. O ordenamento social em certa medida se mantém, e o final feliz transparece a sensação de confiança e de segurança no cumprimento das regras sociais.

Ora, os “heróis” de Patricia Highsmith afastam-se desse herói “tipo ideal”. Ripley, por exemplo, encontrará justificativas para suas ações, sejam elas constituídas de falsificações, roubos, mentiras, assassinatos, roubos de identidade... Ripley triunfa e não provoca, necessariamente, repulsa em muitos de seus leitores, pelo contrário. Insanidade, imoralidade, doença mental, entre outras, não são definições desconhecidas dos que experimentam ocupar lugares da sexualidade localizados fora do parâmetro heteronormativo. Certas pessoas apresentariam características “anormais” de comportamento sexual, e estas seriam sintomas ou expressões de desequilíbrio e “doença” (SILVA, 2008). Tom Ripley parece (segundo seus analisadores, talvez “especialistas”, nos termos foucaultianos) aliar sexualidade desviante e comportamento de sociopata. Ele mente, ele falseia a realidade, ele mata, ele tem desejos que provocam abjeção. Inclusive nele próprio, conforme a cena citada anteriormente, quando diante da afirmação de que era bicha, Ripley se pergunta consternado: como Dickie pode não defendê-lo de uma acusação tão suja?

A maldade que Patricia traz para os seus romances é humana e é isso que parece ser necessário negar. Não só no “mundo real”, mas, paradoxalmente, também na literatura e no cinema de enredo policial. Hoje é possível encontrar, de forma até exagerada, a representação de um mal triunfante, mas em uma tal espetacularização que não parece muito plausível fora da tela. A genialidade de Patricia Highsmith pode ser encontrada justamente na eficácia de sua escrita em produzir familiaridade e identificações do leitor com comportamentos anômicos ou patológicos.

Visto não somente a partir da convencionalidade do pensamento cinematográfico hegemônico, mas também da representação de homossexuais, o personagem Ripley destoa. Ele pode tranquilamente ser diagnosticado como um homossexual doente mental e sociopata, no entanto seus finais sempre são felizes, no estilo highsmithiano. O cinema brasileiro, obedecendo certamente a características da cultura local, não escapa dessa convencionalidade dos finais previstos para o mal, fixados na filmografia baseada em romances policiais da Europa e Estados Unidos. Também quando comparados aos homossexuais dos filmes brasileiros, os “finais felizes” de Ripley não são convencionais. Talvez aí esteja toda a necessidade heteronormativa da crítica em buscar na autora a explicação para essa desordem.

Highsmith seria estranha por ver o mundo sem as lentes cor de rosa, usuais em outras narrativas, inclusive nos romances policiais, cujo final é reconfortante para o leitor, pois os criminosos são punidos e o bem triunfa. *Tudo que é humano não é necessariamente bom*. Podemos afirmar que a obra de Patricia Highsmith tem o (mau) gosto de nos lembrar disso o tempo todo. Mas não nos parece que essa recorrência explica-se pela estranheza que o humano causaria a Patricia Highsmith, como propõe a biógrafa: “tudo que se referisse ao humano era estranho para ela” (p. 12). Talvez bem pelo contrário... Parece-nos que Highsmith aproxima-se muito mais do que denominamos *realidade*, na medida em que, no “mundo real”, não são raras as vezes em que a justiça não se faz, em que o bem fracassa e em que talentosos criminosos obtêm sucesso. Em uma entrevista, ela afirmou algo bastante próximo ao que dizem criminologistas do paradigma do etiquetamento: “qualquer pessoa pode assassinar. Puras circunstâncias e nada a ver com temperamento! As pessoas podem ir muito longe – basta uma pequena coisa para empurrá-las para o abismo. Qualquer pessoa. Até a sua avó!”¹⁷. Entretanto, para quem demonstra se surpreender, e até mesmo se escandalizar frente à dita “não convencionalidade” de Ripley e de sua autora, “a realidade deveria estar proibida” (*La flor de mi secreto*, ALMODÓVAR, 1995)¹⁸.

Ela *deveria estar proibida* também para uma parcela do público brasileiro que, recentemente, retirou-se das salas de cinema durante as exhibições de *Praia do futuro* (AÏNOUZ, 2014). Nesse filme, também referido pela crítica como *praia dos meninos heróis* e cuja trama é considerada *simples e universal*, os personagens homossexuais são pessoas comuns. O “herói” é Donato, um salva-vidas que se apaixona por Konrad, que ele havia salvo. Donato pode ser visto como o oposto de Ripley, o anti-herói que mata o homem pelo qual, segundo alguns comentadores, estaria apaixonado. Nem Donato, nem Konrad, nem Ripley re-

17 Ver: <<http://falcaoedejade.blogspot.com.br/2009/09/quem-tem-medo-de-patricia-highsmith.html>>. Acesso em: 15 jun. 2015. Os representantes do *labeling approach* realizam fundamental correção nos conceitos de crime e de criminoso: “a criminalidade não é um comportamento de uma restrita minoria, como quer difundida concepção (e a ideologia da defesa social a ela vinculada), mas, ao contrário, o comportamento de largos estratos ou mesmo da maioria dos membros da nossa sociedade” (CARVALHO, 2009, p. 302-303).

18 “¡La realidad! ¡Bastante realidad tenemos cada una en nuestra casa! La realidad es para los periódicos y la televisión... Y mira el resultado. Por culpa de ver y leer tanta realidad el país está a punto de explotar. ¡La realidad debería estar prohibida!” – diz Alicia (Gloria Muñoz), uma editora, a Leo (Marisa Paredes), escritora de novelas românticas. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VSUHmfbtCZs>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

presentam a convencionalidade da representação de homossexuais no cinema. No entanto, a paixão de Donato e Konrad somente ofende a moral dos que por isso retiram-se das salas de cinema. Talvez essas pessoas estivessem bastante acostumadas com as personagens gays convencionais. Como observa Silveira (2014), “se os critérios forem severos, podemos afirmar que o mundo tem apenas uma década e meia de produção de filmes a respeito dos mais diversos aspectos que envolvem a homossexualidade”.

Nesse sentido, podemos afirmar que a mudança apenas começou e que reações como as observadas em exhibições de *Praia do futuro* são até previsíveis. Em acordo com a convenção, essa parcela do público talvez tenha se divertido muito com personagens como Clô ou Félix (que recentemente garantiram audiência para duas novelas do horário nobre), mas fique pouco à vontade quando a homossexualidade é representada em cenas “com poucos diálogos e muitas falas corporais, como dança, sexo, corpos de homens másculos, atléticos, nadando no mar, na piscina”¹⁹. Já a maldade bem-sucedida de Ripley – que não necessariamente causa ojeriza – precisou, insistentemente, ser explicada pela sua homossexualidade e pela de sua autora. A julgar pela crítica e pelas interpretações apresentadas na biografia de Patricia Highsmith, tanta crueldade em uma personagem seria ainda mais chocante por ter saído da cabeça de uma mulher. A menos que ela mesma não seja convencional...

Contraponto final

Entre estes dois universos ficcionais aqui apresentados, brasileiro e highsmithiano, as diferenças socioculturais são importantes: o primeiro é marcado à *Navalha na carne* por inúmeras precariedades; o outro, por onde transita Ripley, é elegante, rico e inteligente. Mas, ainda que de forma distinta, a sombra da abjeção pesa sobre ambos. A construção de identidades sociais exige a imposição (que pode se dar por meios pedagógicos, como literatura e linguagem filmica) de símbolos, marcas, exclusões que classificam os grupos sociais e performativizam modos hegemônicos de relações com eles. Algumas identidades, como as homossexuais, têm uma longa história de desvalia social na qual a fixação

19 Ver: <<http://cabinecultural.com/2014/06/25/praha-do-futuro-de-karim-ainouz/>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

e a essencialização de um único modelo estético/corporal/comportamental é condição social para suas figurações, desconsiderando a variedade de repertórios identitários que poderiam caracterizá-los de forma diversa. Alguns personagens e seus autores fizeram pequenas ranhuras que causam desconfortos a esse modelo. Entretanto, não nos parece que ele esteja muito fragilizado, mas em face de dilemas, cujos efeitos e respostas, nas/das telas e nos/dos públicos, talvez produzam diferenças.

Referências

ALÓS, Anselmo Peres. A rubra ascese *queer* de João Francisco dos Santos: Madame Satã, do testemunho às telas. **Periódicus**, v. 1, n. 1, p. 222-242, 2014. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10156/7260>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

AUGUSTO, S. **Este mundo é um pandeiro**: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989.

BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, G. L. (Org.). **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001. p. 151-172.

CARVALHO, S. Criminalidade cultural, complexidade e as fronteiras de pesquisa nas ciências criminais. **Revista Brasileira de Ciências Criminais**, São Paulo, n. 81, p. 294-338, 2009.

CORRÊA, M. Convenções culturais e fantasias corporais. In: PEIXOTO, F. A.; PONTES, H.; SCHWARCZ, L. M. (Org.). **Antropologias, histórias, experiências**. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p. 123-133.

FOUCAULT, M. **Herculine Barbin**: o diário de um hermafrodita. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982.

GIRARD, R. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Ed. da Unesp: Paz e Terra, 1990.

GÓIS, J. B. H. Homossexualidades projetadas. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 515-518, 2002 (Resenha de “A personagem homossexual no cinema brasileiro de Antônio Moreno”). Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38110220>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

HIGHSMITH, P. **O sol por testemunha**. São Paulo: Nova Cultural, 1986.

_____. **O livro das feras (para amantes de animais)**. Porto Alegre: LP&M, 2005.

LOURO, G. L. Currículo, gênero e sexualidade: o “normal”, o “diferente” e o “excêntrico”. In: _____.; NECKEL, J. F.; GOELLNER, S. (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade**: um debate contemporâneo na educação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

- LOURO, G. L. Cinema e sexualidade. **Educação e Realidade**, v. 33, n. 1, p. 81-98, 2008.
- MORENO, A. O gay e o espaço social no cinema brasileiro. In: **Catálogo da Mostra O personagem homossexual no cinema brasileiro**, Caixa Cultural RJ, p. 15-22, 4-16 fev. 2014.
- NECCHI, V. Caricatos e anormais. **Arquipélago. Revista de livros e ideias**, Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2006.
- RUSSO, V. **The Celluloid Closet**: homosexuality in the movies. New York: Haper and Row, 1987.
- PAIVA, C. C. de. Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade. **Bagoas**, Natal, 1, 1, 2007. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v01n01art11_paiva.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2015.
- SCHENKAR, J. **A talentosa Highsmith**. São Paulo: Globo, 2012.
- SILVA, R. A. da. O ponto fora da curva. In: MEYER, D. E.; SOARES, R. de F. R. (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade**. Porto Alegre: Mediação, 2008.
- SILVA, T. T. da. **O currículo como fetiche**: a poética e a política do texto curricular. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- SILVEIRA, F. **O homossexual no cinema**: o dilema da representação. Disponível em: <<http://www.transasdocorpo.org.br/artigos/o-homossexual-no-cinema-o-dilema-da-representacao>>. Acesso em: 30 jun. 2014.
- WAIZBORT, L. Erich Auerbach sociólogo. **Tempo Social**, 16, 1, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702004000100004>. Acesso em: 15 jun. 2015.
- WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T.; HALL, S.; WOODWARD, K. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. p. 7-72.

Links consultados

<http://www.nybooks.com/articles/archives/2009/jul/02/this-woman-is-dangerous/>

<http://www.theguardian.com/books/2003/jun/15/biography.features2>

<http://us.macmillan.com/thetalentedmisshighsmith/JoanSchenkar>

<http://www.kirjasto.sci.fi/highsm.htm>

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/42311-pesquisa-exaustiva-promove-viagem-por-sentimentos-de-patricia-highsmith.shtml>

<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,livro-desvenda-misterios-da-escritora-patricia-highsmith,853501,0.htm>

<http://www.revistabrasileiros.com.br/2014/04/29/76-de-100-quando-os-viloes-sao-como-nos-segundo-patricia-highsmith/#.U2K0cIFdXgE>

<http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/dica-de-leitura/a-talentosa-patricia-highsmith-uma-senhora-facinora/>

<http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/sensibilidade-para-a-inercia/>

<http://escrevalolaescreva.blogspot.com.br/2000/02/homem-que-homem-no-teme-ripley.html>

http://www.verbo21.com.br/v5/index.php?option=com_content&view=article&id=1247:revelacoes-sobre-patricia-highsmith-e-martin-scorsese-em-dois-volumes-respeiteis-chico-lobes&catid=112:resenhas-e-ensaios-maio-2012&Itemid=147

http://www.nb.admin.ch/aktuelles/ausstellungen_und_veranstaltungen/00820/01075/01131/index.html?lang=fr

<http://cabinecultural.com/2014/06/25/praias-do-futuro-de-karim-ainouz/>

http://sites.correioweb.com.br/app/noticia/encontro/revista/2014/06/23/interna_revista,1138/a-praias-dos-meninos-herois.shtml

<http://www.transasdocorpo.org.br/artigos/o-homossexual-no-cinema-o-dilema-da-representacao>

<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/MadameSata.htm>