

A RAINHA DIABA E A BIXA ESPECTADORA¹ A RAINHA DIABA AND THE BIXA [FAG] SPECTATOR

Luiz Rangel dos Reis Junior²
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo

Diaba de *A Rainha Diaba* (1974) é uma personagem bixa do cinema brasileiro. Este projeto detém-se na troca de olhares entre esse filme, suas personagens e uma bixa espectadora. Além de revisitar esse filme marcante dos anos 1970, vale fomentar uma releitura radical do cinema brasileiro, privilegiando seu cruzamento com o olhar da bixa, aqui entendida como feita do entrelaçamento específico e diverso de experiências culturais, sociais e sexuais, e que guarda uma perspectiva singular sobre aquilo que interpela seus olhos e ouvidos. Para esta análise importam o filme e suas construções textuais e lacunares de uma espetatorialidade; os contextos que atravessam a produção da obra; e os olhares a ela lançados pela bixa.

Palavras-chave: Bixa; Espectatorialidade; Cinema Brasileiro; Olhar.

Abstract

Diaba from *A Rainha Diaba* (1974), is a bixa [fag] character from the Brazilian Cinema. This study looks into the exchange of glances between this film, their characters and a bixa [fag] spectator. Aside from revisiting these notable films from the 70's, it's worth promoting a radical rereading of Brazilian cinema, giving priority to its exchanges with the gaze of a bixa [fag], here conceived as made of a specific and diverse intertwining of cultural, social and sexual experiences. The bixa [fag] keeps a singular perspective about what confronts its eyes and ears. This analysis deals with the film and its textual and hollow constructions of a spectatorial position; the contexts that shape the production of the film; and the bixa [fag] gaze turned to this film.

Keywords: Fag, Brazilian Cinema, Spectatorship, Gaze.

Introdução

Um filme realizado no Brasil durante a ditadura militar, *A Rainha Diaba* (Antônio Carlos Fontoura, 1974), faz aparecer personagens bixa, desobedientes de gênero e sexo-dissidentes, em destaque na narrativa. Bixas que movimentam o enredo, o enquadramento – apreendido como moldura do olhar, fugidia, relacional, inevitável (Butler, 2015) – e a recepção

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Estudos de Cinema e Audiovisual do XI Encontro dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social de Minas Gerais, 18 e 19 de outubro de 2018.

² Graduado em Comunicação Social – Midialogia pela Universidade Estadual de Campinas, mestrando em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais, luiz.rangelx@gmail.com.

desse filme. Esta análise se propõe a revisitar a personagem Diaba e suas amigas Diabetes, construídas em meio à censura e à violência estatal, a fim de apreender uma experiência específica da bixa com o cinema.

O artigo sonda aspectos textuais e contextuais relativos ao filme e seus desdobramentos nos corpos das bixas. Importam aqui o texto fílmico (os corpos fílmicos, os elementos relativos à presença de corpos bixa na tela e a espetatorialidade lacunar, já prevista na matéria fílmica) e o contexto histórico da bixa no Brasil ditatorial.

A *Rainha Diaba* traz no elenco Nelson Xavier, Yara Cortes, Odete Lara, Stepan Nercessian e Milton Gonçalves no papel de Diaba. O filme, inédito justamente pela presença bixa preta periférica no centro da trama (Lacerda, 2015), desdobra-se ao redor da figura de Diaba, traficante e cafetina que coordena de seu bordel o crime organizado da cidade. *A Rainha Diaba* contou com argumento de Plínio Marcos, autor de inúmeras peças de teatro, que se inspirou para a criação da personagem principal numa travesti chefe do tráfico de Santos na década de 60 (Murat, 2008). O filme, no entanto, ativa na espectadora brasileira algo da mitologia relativa à Madame Satã, bixa-travesti conhecida na Lapa do Rio de Janeiro nas décadas de 40 e 50. Madame Satã sempre tinha algo a tratar com a polícia – diferentemente de Diaba, que mantinha uma relação vantajosa com o policial miliciano “Coisa-ruim”, interpretado por Procópio Mariano – principalmente por conta da valentia com que revidava as investidas policiais contra ela e outros boêmios da Lapa (Rocha, 2004).

Diaba não quer que seu pupilo, Robertinho (outra bixa, interpretada por Arnaldo Muniz Freire), caia na mão da polícia e aciona seu braço-direito, Catitu (Nelson Xavier), para que invente um bandido perigoso – a partir de um jovem boa pinta – para ser entregue no lugar da bixa procurada. Nessa tarefa, Catitu encontra Bereco (Stepan Nercessian), garotão de boa vida, parasita da cantora de cabaré Isa (Odete Lara). Ele participa dos crimes, inclusive o de roubar drogas da Diaba, e envolve Isa na distribuição delas. Catitu, paralelamente, arquiteta tirar Diaba do comando e consegue inflamar os outros aliados traficantes contra a rainha. Nesse imbróglio acontece o embate, no espaço do bordel, entre Diaba, Catitu, seus aliados, Bereco e Madame Violeta (governanta do prostíbulo, interpretada por Yara Cortes) e todos acabam mortos.

Trabalhando com uma equipe majoritariamente branca, masculina, cis e heterossexual – como ainda é frequente nos filmes feitos no Brasil – Fontoura contou com a ajuda da bixa Hélio Oiticica, uma das principais figuras da arte brasileira contemporânea, na concepção visual do filme, a partir de uma visita de Fontoura ao artista em Nova York. As influências de Oiticica e da arte pop americana dos anos 1970 tornam-se visíveis no filme pela modulação entre a

violência e o grotesco (característicos da obra de Plínio Marcos) e o exagero colorido e o deboche³.

Diaba é uma personagem que intensifica a relação da bixa com o filme: ela faz aparecer corporeidades em desconformidade, mesmo que com algum grau de tipificação. Essas aparições importam, como escreve Laura Mulvey (1983):

O cinema satisfaz uma necessidade primordial de prazer visual, mas também vai um pouco além, desenvolvendo a escopofilia em seu aspecto narcisista. As convenções do cinema dominante dirigem a atenção para a forma humana. Tamanho, espaço, histórias, tudo é antropomórfico. Aqui, a curiosidade e a necessidade de olhar misturam-se com uma fascinação pela semelhança e pelo reconhecimento: a face humana, o corpo humano, a relação entre a forma humana e os espaços por ela ocupados, a presença visível da pessoa no mundo (p. 441).

Dessa maneira, não se parte da premissa de que a tipificação é um procedimento narrativo essencialmente negativo⁴. O próprio ato de se fazer visível define-se múltiplo pelas relações distintas com cada espectadora e pode ser retomado a contrapelo, torcido e desmembrado pelo olhar crítico que registra (bell hooks, 2019). Evitando o caminho já percorrido pela análise fílmica mais atenta à verificação de estereótipos depreciativos de corporeidades em desconformidade, o filme e suas personagens aqui são apreendidos em sua complexidade: eles articulam olhares específicos com as bixas que também os interpelam com o olhar. Como perceber esses atravessamentos de olhares simultaneamente críticos e cooperantes?

Este estudo, sob outro ponto de vista, reflete uma demanda bixa fundamental por transgredir os limites inventivos, conceituais e metodológicos atribuídos à própria palavra bixa, condicionada à margem na pesquisa brasileira em ciências humanas (Zamboni, 2018). Além do apagamento na teoria, bixas ocupam poucas posições estratégicas nos espaços de decisão e poder e nas instituições de produção de conhecimento. Elas, em sua maioria, transitam pelas bordas da academia e da matriz heterossexual de inteligibilidade, permanecendo atentas aos seus próprios corpos marginais. Mas bixas também aproveitam das incursões permitidas, negociadas ou conquistadas, em direção ao centro, ao protagonismo das formas artísticas condicionadas pela heteronorma.

³ Como relata o próprio Fontoura a Freire (2008), “Colhi muito material que era muito mais rico do que eu podia fazer. Fiz uma versão mais pop do roteiro e incorporei muitos elementos de coisas que eu tinha visto lá” (p. 203).

⁴ Entendendo a tipificação como fundamentalmente negativa, Cordeiro e Collaço (2007) em seu estudo sobre o Teatro de Revista afirmam que tipos “(...) diferem-se dos indivíduos, pois enquanto estes têm um nome, um passado, conflitos, são imprevisíveis, aqueles (os tipos) são quantidades fixas, construídos sobre atitudes externas.” (p. 3).

Esta pesquisa parte de premissas recorrentes nos textos de algumas bixas estudiosas do cinema no Brasil (Lacerda, 2015; Vieira Jr. 2018): a radicalidade da experiência bixa, a constituição de um olhar bixa e a forma singular que os corpos bixa desenham no encontro com corpos fílmicos, os quais, na contramão, interpelam de volta as espectadoras. O filme foi escolhido pela complexidade do seu momento histórico (ditadura militar e censura), pela sua reverberação intensa na memória e no corpo das bixas espectadoras e por ser raro nessa época de produção, justamente pela presença decisiva da bixa no enredo (Lacerda, 2015).

Os corpos bixa que aparecem no cinema intensificam e complicam a experiência espectral das bixas que os olham. Partindo daí, proponho uma análise fílmica sensível à espectralidade e a uma troca de olhares entre o filme, suas personagens e a bixa espectadora autora deste artigo, a fim de possibilitar uma rememoração e afirmar um olhar bixa singular sobre o cinema. Como apreender os desdobramentos desse encontro? Como inventar uma forma de habitar e se relacionar com as formas fílmicas num sentido, ao mesmo tempo, convergente e divergente, próximo e distante, crítico e cooperante?

Olhar bixa

Alguns estudos sobre a presença homossexual/gay/bixa no cinema brasileiro foram realizados no âmbito de programas de pós-graduação em comunicação e cinema. Antônio Moreno (2001) e Chico Lacerda (2015) sistematizaram atentamente as aparições de personagens homossexuais masculinos (Moreno) e LGBT (Lacerda). Eles recorreram a catalogações anteriores, assim como se empenharam eles mesmos na revisita de parte da produção cinematográfica brasileira, a qual ainda não havia sido examinada sob a perspectiva da sexualidade e do gênero. A partir desses estudos, Lacerda (2015) observa:

Podemos afirmar, com uma pequena dose de generalização, que até os anos 1950, as expressões mais visíveis do homoerotismo masculino no cinema brasileiro resumiam-se ao tipo efeminado e à transgeneridade farsesca, o primeiro emprestando sua afetação e a segunda sua suposta incongruência de gênero para fazer rir. Os anos 60, por sua vez, trouxeram o fantasma da homossexualidade através da homofobia própria da masculinidade hegemônica, ou seja, o medo de ser tomado como homossexual. Nessa perspectiva, o final dos anos 60 e as décadas de 70 e 80 apresentaram um quadro significativamente diferente: o homoerotismo masculino passou a ser apresentado de forma recorrente, recebendo um tratamento mais direto e maior espaço nos filmes dessa época. (p. 91).

É justamente nos anos 70 que a indústria cinematográfica brasileira floresce, como aponta Marson (2006):

Durante mais de duas décadas de atuação, entre 1969 e 1990, a Embrafilme foi responsável pela regularidade da produção do cinema no Brasil, através do financiamento da produção, da garantia da exibição (pela obrigatoriedade instituída via cota de tela para o produto nacional) e da distribuição dos filmes brasileiros. Além disso, em seu período mais produtivo, a Embrafilme ajudou a proporcionar o encontro do filme nacional com o público, durante meados dos anos 70 e início dos anos 80, quando o cinema brasileiro bateu recordes de público que até hoje não se repetiram. (p. 18).

A partir desses recortes – narrativo (a presença bixa decisiva no enredo) e econômico (produção cinematográfica a todo vapor no Brasil e público massivo) – um título chama a atenção: *A Rainha Diaba*. O gesto de trazer este filme para o foco destaca-o da produção geral pelo seu alcance de público e por uma postura transgressiva, não tanto pelo teor das representações, mas pela relevância da presença bixa na narrativa.

Antes de falar em olhar bixa, é preciso esclarecer o que se quer dizer com cada um dos termos. O que exatamente é a bixa? É possível defini-la, enquadrá-la? Como apreender os rastros de um devir bixa que atravessa uma experiência radicalmente diferente e concreta no mundo? A pesquisa brasileira já avança nessa discussão, como aponta Jésio Zamboni:

(...) retomamos a senda crítica aberta por Perlongher (2008), segundo a qual é preciso recusar a lógica da representação e da identidade, ligada ao gay, para poder pensar a bicha. Tal deslocamento na abordagem da bicha possibilita um tensionamento crítico entre divergentes modos de saber, os quais correspondem a uma agonística entre políticas da identidade e políticas da diferença. O conceito de identidade remonta à imagem do pensamento representacional, que postula a existência de uma dimensão transcendente explicativa da realidade, onde seria possível encontrar formas ideais, fixas e inteligíveis; o conceito de diferença, por sua vez, remete a um pensamento sem imagem e imanente ao devir incessante da realidade, de maneira que a diferença não se define pela ausência de identidade, mas pela criação de novas formas de realidade. (Zamboni, 2018).

A experiência bixa na sociedade brasileira é, dessa forma, múltipla e singulariza-se em conjunção com outros marcadores sociais de diferença, como raça, gênero, voz e performance gestual (Silva; Marconi; Tomazetti, 2018). Este estudo, portanto, demanda somente uma *espectatorialidade bixa* possível dentre muitas.

Numa mirada filosófica e semiológica Paco Vidarte (2019), bixa espanhola estudiosa de Jacques Derrida, também costura uma análise sobre a bixa enquanto significante de uma experiência baseada na diferença e no corpo que habita as bordas da matriz heterossexual de inteligibilidade. Ela se singulariza por, no mínimo, quatro aspectos: o uso e disposição do cu como marcador social de diferença; a existência de um devir bixa que antecede sua atualização e individuação nos diversos sujeitos-bixa; a rejeição ao empréstimo subjetivo dos corpos

obedientes à heteronormatividade; e a clara resistência da bixa em ser enquadrada como integrante de um grupo social coeso – que pelo contrário, constitui-se como múltiplo e heterogêneo (Vidarte, 2019).

E o que é exatamente olhar? Qual ação esse verbo substantivado promove? Laura Mulvey (1983) e bell hooks (2019) de formas vizinhas, porém distintas, conceituam o olhar como fundador da experiência do cinema, a partir de uma relação específica entre os filmes e suas espectadoras. Considerando que um filme sempre produz uma presença lacunar que toma a iniciativa na relação entre filme e espectador e oferece lugar para os espectadores em seu processo de significação (Machado, 2007), três olhares constitutivos dessa presença podem ser analisados: o olhar da câmera (o que, onde, como, por quanto tempo algo aparece); o meu olhar (perplexo, desapegado, crítico, cooperante, distante, próximo); e o olhar das personagens na diegese (de umas para as outras, para o horizonte diegético, para a câmera-espectadora).

Mulvey (1983) afirma que a “interação complexa de olhares é específica do cinema” (p. 453) e destrincha a predominância de um olhar masculino objetificante naquilo que classifica como “cinema convencional”. hooks (2019) vai além ao atravessar a noção feminista de olhar de Mulvey com a experiência espectral radical da mulher negra nos Estados Unidos:

Falando com espectadoras negras, vendo discussões por escrito tanto na ficção quanto em ensaios acadêmicos sobre mulheres negras, percebi a conexão entre o domínio da representação na mídia de massa e a capacidade das mulheres negras de se constituírem como sujeitas na vida cotidiana. A profundidade do sentimento de desvalorização, objetificação e desumanização das mulheres negras nessa sociedade determina o escopo e a textura de suas relações com o olhar. Aquelas mulheres negras cujas identidades foram construídas na resistência, pelas práticas de oposição à ordem dominante, eram mais inclinadas a desenvolver um olhar opositor. (p. 235).

hooks costura uma análise sobre a experiência específica de mulheres negras que se relacionam com o cinema com um olhar crítico, que registra as peripécias da branquitude machista. hooks é importante para esta pesquisa não só pela experiência de um olhar opositor – que, acredito eu, também está presente nas experiências fílmicas de outros grupos marginalizados – mas mais ainda por compreender uma espectralidade muito vizinha à da mulher negra: a da bixa preta.

Erly Vieira Jr. (2018), nessa tarefa de conceituação e reconhecimento de olhares suprimidos da análise fílmica canônica, propõe o estudo de uma *espectralidade queer* no cinema brasileiro:

É a experiência do extravio, tão presente no universo simbólico *queer*, em sua forma de afirmação política – sem zonas de conforto, sem fazer confundir os contornos do

corpo com a paisagem da norma dominante; ou seja, sentir-se fora do lugar, mas fazer disso uma afirmação, uma potência. Uma diferença demarcada pela impossibilidade de se apropriar da forma normativa, dos espaços de conforto, usualmente vedados aos corpos desviantes – e, em seu lugar, apropriar-se pela desorientação, uma forma de habitar e existir nos espaços num sentido divergente, no qual o estranho se torna familiar. É alheio, mas é intenso, transbordante, movido pelo fogo no rabo *queer*, que prefere se arriscar em trajetos desviantes, em lugar da retidão das linhas heteronormativas, que tão pouco costumam oferecer a quem nelas não se enquadra. (P. 174)

Queer é um termo que perde seu potencial de desestabilização e incômodo se deslocado para o contexto brasileiro, justamente porque aqui nos trópicos ele não articula raiva, ódio, incômodo e tampouco afirmação política, sensibilidade e perspectiva singulares sobre o mundo. Por isso escolho o termo *bixa*: diferença subjetiva nacionalmente reconhecida, saturada ao mesmo tempo de ódio e amor. Vale salientar o quanto esse deslocamento teórico corrobora seu referente decolonial sexodissidente sul-americano. Tertuliana Lustosa, Hija de Perra e Jota Mombaça questionam a aplicação acrítica da teorização *queer* norte-americana em terreno *sudaca*⁵ e inauguram um vocabulário e uma perspectiva que privilegiam o conhecimento e as peculiaridades das experiências dissidentes de sexo/gênero na América do Sul.

A análise fílmica atenta, portanto, a um olhar *bixa*, abre os olhos e ouvidos para elementos textuais e contextuais do filme. Esse cruzamento texto-contexto é fundamental para a que espectadora *bixa* possa ser incluída na análise sem meramente ocupar espaço anexo ao texto fílmico. Engajado na intersecção entre análises imanentistas (textuais) e pragmáticas (contextuais), Roger Odin (2019) propõe uma abordagem semiopragmática,

(...) que não invalida a abordagem imanentista apoiada na semiologia clássica, cuja contribuição a semiopragmática reconhece: a atenção ao texto, à produção de instrumentos de análise (...), às descrições estruturais de narrativas, às análises das estruturas enunciativas, ao ato de enunciação... até a prudência frente à indeterminação para a qual a indomável análise pragmática pode ser arrastada. Seu objetivo é deslocar a abordagem imanentista para uma perspectiva pragmática contextual. Se primeiramente são reconhecidas as circunstâncias contextuais da construção do texto, nada impede que a análise imanentista também seja aplicada. (Odin, 2019, p. 41; tradução minha⁶).

⁵ Apropriação crítica do termo usado de maneira pejorativa na Espanha e Portugal para se referir à imigrantes sul-americanos.

⁶ “Die Semiopragmatik lässt den immanentistischen Ansatz der klassischen Semiologie nicht ungültig werden, derem Beitrag sie anerkennt: die Aufmerksamkeit für den Text, die Produktion von Analyseinstrumenten (...), strukturelle Beschreibungen von Erzählungen und Beschreibungen, Analysen der enunziativen Strukturen, der Sprechakte ... und sogar eine Vorsicht gegenüber einem Abdriften, zu dem ein pragmatischer Ansatz, der nicht beherrscht wird, führen kann. Sein Ziel ist, den immanentistischen Ansatz in die kontextuell pragmatische Perspektive zu stellen. Wenn man die kontextuellen Bedingungen der Textkonstruktion erst einmal anerkennt, kann auch die immanentistische Analyse angewandt werden.” (Odin, 2019, p.41).

Interessa, portanto, analisar no filme a montagem, a construção da narrativa, os enquadramentos escolhidos, assim como sua inscrição histórica e as modulações promovidas pelos contextos raciais, de classe, gênero e sexualidade que constituem o olhar da espectadora em questão: bixa branca afeminada de classe média da cidade grande sem herança mas com capital cultural e que pôde circular nos contextos europeu e latino-americano.

A fim de temperar e dar consistência a uma análise histórica do encontro diacrônico entre o olhar da bixa de 2019/20 e um filme dos anos 1970, escolho retomar os conceitos de tempo espiralar e de rememoração desenhados por Benjamin (1985) e por leitoras e leitores brasileiros da obra benjaminiana. Benjamin introduz os tópicos da rememoração e da citação⁷ com o objetivo de fomentar uma nova escritura histórica e de entender potências originadas no trânsito passado-presente, de forma a incluir o presente na história e enfatizar a disposição do presente em receber os sinais do passado (Otte, 1996). Rememorar o filme, portanto, é um gesto que não opera clivagem entre os dois tempos da análise (a década de 1970 e o presente), mas reconhece conexões e atravessamentos correspondentes a uma ideia espiralar de tempo. As imagens de Diaba conectam-se às experiências das bixas contemporâneas porque, de alguma forma, reverberam no presente: bixas pretas periféricas, tomadas como monstros, cuja vida precária as expõem excessivamente à violência.

Além disso, é demanda indiscutível liberar a bixa da supressão, do apagamento histórico ao qual tem sido submetida pela produção de conhecimento brasileira (Zamboni, 2018). Roberta Veiga (2017), em sua análise benjaminiana sobre a reescritura histórica ocasionada pelas imagens de mulheres em luta contra a ditadura no Brasil, afirma que “não se trata de desfazer o dano do passado, mas de redimir os sujeitos ordinários do apagamento histórico, oferecendo a redenção por outra forma de sobrevivência, a da imagem” (p. 228). Esses corpos construídos na ficção devem sobreviver porque inscrevem imagens de uma subjetividade bixa na experiência social brasileira, concedem à bixa protagonismo na produção de conhecimento e não só escovam a contrapelo a “história do cinema brasileiro”, mas colocam nela uma peruca deslumbrante.

Contexto

⁷ Georg Otte (1996) apresenta a rememoração [Eingedenken] enquanto recurso benjaminiano para a abordagem histórica, no qual há uma “união de dois elementos, no caso de dois níveis temporais diferentes. (...) É o retorno cíclico dos dias de festa (ou dos dias santos) que faz com que presente e passado se *unam* em torno de *um* acontecimento” (p. 212; grifos do autor). A citação, por sua vez, “além de servir de elo entre o presente e o passado, evidencia ao mesmo tempo como um autor se posiciona com relação a este passado. Citar é rememorar o passado a partir do ponto de vista específico de um determinado presente.” (idem, p. 211).

O momento histórico brasileiro nos anos 1970 era muito peculiar: de um lado a América do Sul, com seus regimes ditatoriais e do outro uma crescente institucionalização da transgressão sexual e de gênero em locais como bares, saunas e discotecas (Zamboni, 2018). A bixa brasileira nessa época atravessava um período sociopolítico muito específico: após o surgimento dos primeiros movimentos de liberação sexual e pela igualdade de direitos, durante uma ditadura militar e antes do surgimento da AIDS (Trevisan, 2018). O cinema enfrentava o paradoxo de ser financiado pelo mesmo Estado autoritário que praticava censura (Pinto, 2006). Como se encaixa esse filme num contexto de censura e violência ditatoriais? Quais configurações do aparato censor possibilitaram tais aparições?

O filme, como já introduzido, ativa na espectadora brasileira algo da mitologia relativa à Madame Satã. Madame Satã foi uma personagem – a um só tempo real e mítica – da malandragem carioca, que representou o alvo preferencial das práticas repressivas e de higienização desse espaço onde conviviam os excluídos da cidadania: os negros marginalizados pela abolição sem inclusão racial e os desviantes da heteronormatividade, perseguidos pelo moralismo conservador.

A mitologia de Madame Satã e as imagens de Diaba partem daquilo que o imaginário popular brasileiro entende como malandro. A imagem de um malandro é, por tradição, a de uma pessoa negra e pobre, e é efeito – e também causa, já que as imagens de malandros produzem também significados para a malandragem – do discurso colonial ainda atuante de que preto livre é preto suspeito, por toda a sua vida um potencial escravo fugido.

No caso específico de bixas malandras, entra em operação uma monstruosa conjunção entre raça, pobreza e dissidência de sexo/gênero/desejo que potencializa as atribuições de suspeição, perigo e crueldade. Além de Madame Satã, Diaba dialoga também com a figura mitológica e controversa de Febrônio Índio do Brasil, bixa preta mineira que no Rio de Janeiro foi acusada e condenada por diversos crimes, entre eles vadiagem, estupro e homicídio. Como afirma James Green (2003),

Os malandros, com suas roupas peculiares e suas figuras de pequenos criminosos, são então associados com os afro-brasileiros. Como discuti em outro trabalho, quando os criminologistas estudaram a homossexualidade no Rio de Janeiro dos anos 30, um dos subtextos de seus trabalhos ligava a raça à transgressão sexual e ao comportamento patológico ou mesmo assassino. Febrônio Índio do Brasil, um homem de origem africana e indígena, acusado de molestar sexualmente meninos e depois matá-los, personificava o suposto “pederasta” (termo comum no período), negro e ameaçador, que estupra crianças. (P. 214).

Febrônio e Madame Satã são bixas, pretas, periféricas e malandras, sempre suspeitas, potencialmente criminosas não só para o imaginário popular mas também para o Estado, o qual aciona sua máquina para classificar infratores, construir a percepção quanto à culpabilidade e demarcar a anormalidade com base na raça e na orientação sexual. As trajetórias de Febrônio e Madame Satã, no entanto, diferem da narrativa de Diaba com relação à exposição precária de seus corpos aos mecanismos necropolíticos de um Estado colonial. Diaba não lida com a esfera do Estado, a não ser com seu braço miliciano, que lucra e protege as atividades do tráfico. No filme não é o Estado que tortura e que caça o foragido: são malandros em movimento num espaço de poder totalmente organizado pelo tráfico, inclusive a gestão da morte e da violência.

Em seu livro “Navalha na tela: Plínio Marcos e o Cinema” (2008), Rafael de Luna Freire cita que Fontoura optou por excluir o final sugerido no argumento de Plínio Marcos, no qual a polícia toma conta das bocas de fumo após a morte em cena de todos os malandros e criminosos:

Podemos imaginar que Fontoura preferiu concentrar seus personagens unicamente no universo dos marginais, fugindo de uma polarização com figuras que representassem o Estado. Não se pode subestimar ainda a questão da censura, que inibia os cineastas a traçar qualquer retrato mais crítico dos órgãos estatais, incentivando-os a apelar para representações alegóricas. (P. 216)

Alguns críticos chegaram a acusar Fontoura de autocensura, outros relativizaram sua escolha como adaptação ao aparato censor. O fato é que *A Rainha Diaba* não recebeu nenhuma exigência de corte ou modificação por parte da censura, com exhibições comerciais garantidas (FREIRE, 2008).

Dessa forma, a articulação das mitologias de Madame Satã e Febrônio com o filme tem seus limites. Essas conexões mitológicas permitem reconhecer certo determinismo entre malandragem, raça, dissidência de sexo/gênero e uma potencial periculosidade, uma verve criminosa intrínseca do sujeito. Por outro lado, por questões fílmicas e contextuais (como a censura) torna-se impossível aproximar Diaba, Madame Satã e Febrônio sem tensionar o poder desmedido que as bixas malandras dispõem no enredo do filme.

Mesmo recebendo classificação etária para maiores de 18 anos, o filme *A Rainha Diaba* teve bom resultado de bilheteria (FREIRE, 2008). Antônio Carlos Fontoura fazia então seu segundo longa-metragem, após o sucesso de *Copacabana me engana* (1968). Fontoura nasceu em São Paulo, mudou-se cedo para o Rio de Janeiro, onde morava com a família em Copacabana – a típica classe média branca da zona sul carioca.

Numa tentativa de se aproximar de um outro universo, o da bixa, Fontoura fez da visita à Nova York um laboratório de incursões nos espaços pelos quais circulava Oiticica. Como

bixa espectadora, a apropriação desses elementos culturais da dissidência sexual aparenta ter uma finalidade marcadamente estética, conferindo cores berrantes, brilho, estampas e texturas ao quadro. Essa apropriação, por outro lado, intensifica um afeto bixa com as imagens justamente porque evidencia a criação, pelas bixas, de espaços de exacerbação da própria diferença, ornamentados a partir da sua perspectiva estética. Para uma espectadora bixa, a estampa, o brilho e o ornamento, além de seu inegável valor estético, reverberam um fluxo intenso de afeto e pertencimento. Essas reverberações colocam o filme em relação direta com uma *espectatorialidade bixa*.

Fig.1 – Diaba em seu quarto



O filme circulou pela maioria das salas comerciais do país, assim como por alguns festivais na Europa e nos Estados Unidos (Murat, 2008). Por desorganização do Itamaraty – ou descuido intencional – o filme não foi enviado a tempo para a Mostra Competitiva do Festival de Cannes de 1974. Ainda assim, foi possível incluí-lo na Quinzena dos Realizadores, mostra paralela ao festival francês. Como afirma Fontoura em entrevista para Rodrigo Murat (2008),

Os europeus ficaram perplexos com o filme. Ao mesmo tempo que gostavam, ficavam horrorizados, o que impediu A Rainha de ter uma carreira comercial fora do Brasil. Em San Sebastian, quando foi apresentado no festival de cinema, o público batia vigorosamente os pés no chão durante toda a projeção. Francamente até hoje não sei se patear durante a exibição de um filme seria ou não um bom sinal. (P. 84).

Esse descompasso entre as recepções do filme pelos públicos brasileiro e estrangeiro conecta-se aos fluxos diversos que um filme estabelece com diferentes espectatorialidades, reverberando elementos diversos do contexto de cada espectador. A relação de proximidade deste filme com a espectadora brasileira é intensificada pelos diálogos cuidadosamente

elaborados por Plínio Marcos. Espectadores sem conhecimento do português do Brasil perdem muito dessa dimensão da fala das personagens. Essas expressões, muitas delas derivadas de uma mistura de gírias de São Paulo e do Rio de Janeiro, entranham as personagens em seu meio marginal e delirante, casando perfeitamente com o tom de deboche e voracidade pretendido pelo cineasta. Nessa tarefa, o contato com Oiticica foi também muito frutífero, tendo este colaborado na construção das falas das bixas do filme, trazendo a memória de suas experiências com a viadagem do morro do Estácio no Rio, assim como das bocas de fumo que frequentava (FREIRE, 2008).

Texto

Quero agora me deter em algumas cenas do filme, com foco nas aparições da personagem “Diaba”, interpretada por Milton Gonçalves. A primeira cena que destaco é a festa da Diaba, em que ela convida todo seu séquito de bixas, as diabetes, para um *rendez-vous* em sua casa/bordel. A cena começa com a bixa Duvidosa chegando no bordel de Diaba de carro, esnobe, chique. Ela entra no casarão, aparentemente assustada com a simplicidade do lugar. Um corte nos leva para a festa, as bixas bebendo e fumando, até que Lilico (personagem de Carlos Prieto, também maquiador do filme) anuncia a entrada de Diaba. Ao som de vários “Arrasou!” e “Maravilhosa!” Diaba surge das cortinas e é aclamada por toda as bixas do recinto. Diaba é a condutora da narrativa da festa, todos os olhares e ações desenrolam-se por sua causa. Ela cumprimenta algumas bixas, todas se tratando no feminino. A música “Pata Pata” de Miriam Makeba anima a dança das bixas. Neste pequeno trecho do baile, o olhar bixa percebe como a dança dos atores é caricatural: a maioria dos atores eram homens cis heterossexuais, ao menos publicamente assumidos. Essa caricatura, intencional por parte de Fontoura, acarreta uma descontinuidade na relação com o corpo da bixa, uma certa falha no jeito de corpo que se apresenta sobretudo para o olhar normativo e para promover o riso. Se elas dançam daquela maneira, é para um espectador supostamente heterossexual que elas o fazem, não para que o deleite da dança aconteça entre elas.

Fig. 2 - A Festa da Diaba



Ainda ao som de “Pata Pata”, Diaba, desolada e com os olhos tristes, senta-se num canto da festa. As bixas rapidamente percebem o desânimo da anfitriã, a câmera fecha o quadro no rosto descontente de Diaba. “Vocês querem saber porque é que eu estou invocada?”, anuncia Diaba, e todas as bixas param a festa para ouvi-la. Em tom fatalista ela prevê que aquela será a última festa que dará ali, por conta das investidas de Bereco, que quer tomar seus pontos de venda de droga. Ela afirma estar sozinha, sem ter em quem confiar. “Qual é a rainha que não pode confiar no seu povo?” questiona a bixa Odete (interpretada por Geraldo Sobreira), o que estimula em Diaba uma energia de vingança. Com voz mais grave, Diaba pergunta a todas quem está por trás dos arrochos, mostrando com ira uma faca, como uma guerreira desembainha sua espada.

Fig. 3 – Diaba desolada



Fig. 4 – Diaba e seu séquito atento



Esta cena é das mais emblemáticas do filme para uma espectadora bixa. Não é em toda festa que bixas podem movimentar livremente suas corporeidades em desconformidade; a reunião da viadagem é daqueles espaços afetivos que todas guardamos na memória. Muitas de nós tiveram suas primeiras experiências sexo-dissidentes nesses ambientes. Mesmo com o traço caricatural da caracterização das personagens, trata-se de uma partilha de intimidade entre os corpos filmados e os corpos das espectadoras bixa, estabelecendo conexões a partir de uma experiência coletiva bixa.

Na contramão, a fim de promover um olhar menos cooperante com o filme, destaco a cena em que Diaba e as diabetes torturam Isa num salão de beleza. Isa, cantora de cabaré e que ama Bereco, passa a auxiliá-lo na distribuição da droga que ele havia roubado de Diaba. Zuleiko (interpretado por Edgar Gurgel Aranha), bixa amiga de Diaba, é informada que Isa estaria passando droga para ser vendida. Zuleiko, Diaba e as diabetes se movimentam e capturam Isa na porta do cabaré onde cantava, o “Leite da Mulher Amada”. Elas a levam à força para um salão de beleza e a amarram numa cadeira. Todas diabetes agem de maneira bastante sádica, com prazer no sofrimento de Isa. Os atos de tortura se iniciam com Diaba apagando um cigarro na pele de Isa. Uma diabete enfia uma agulha sob a unha de Isa e debocha, pedindo que ela fale o que sabe. Diaba pega um modelador de cachos quente e chega a encostá-lo na virilha de Isa, que cede e fala que a droga está com Bereco. Depois da confissão, Diaba pega a navalha e constata “Não faço isso por gosto, mas a Isa... com estes olhos claros, essa cara tão bonita, tem que servir de exemplo para as outras”. Diaba aproxima a navalha do rosto de Isa, que grita e um corte encerra a cena.

Fig. 5 Isa sofre enquanto as diabetes riem



Já que o Estado e a polícia não aparecem no filme como figuras gestoras do medo e da violência – como era concreto no Brasil sob ditadura nos anos 70 – essa cena foi considerada por alguns críticos como alegoria às práticas de tortura do regime militar. As ações de tortura são semelhantes: o cigarro na pele, a agulha sob a unha. No entanto, a alegoria não se sustenta para toda e qualquer espectralidade: a cena parece funcionar sobretudo para concretizar a face mais cruel, sádica e fria de Diaba e suas amigas bixa. Nesse momento, o filme opta por colocar a bixa como quer a norma, na esfera da anormalidade, da imoralidade e da agressividade.

No caso de Diaba essa anormalidade é agravada pelo racismo, pela figura de malandra que sempre a acompanha. Nessa cena uma perspectiva racista clássica é costurada: uma pessoa negra como um animal libidinoso representa um perigo para o branco. Nessa cena, Diaba tortura uma mulher branca e ocupa esse lugar animalesco e cruel produzido pelo racismo. Extravasando a ausência do Estado e de sua força policial, o filme reinscreve definitivamente a personagem na inferioridade moral e na maldade atribuídas pela norma à bixa preta. Depois de tantos desmandos e crueldade, Diaba deve morrer e aí, da posição de espectadores ávidos pelo aniquilamento da bixa sob o signo da justiça, enfrentamos o desfecho catastrófico do filme como punição moralizadora, como consequência inevitável do abuso de poder: o crime não compensa.

Além de cenas isoladas, existem repetições no filme que intensificam o olhar bixa para as imagens: o bordel de Diaba é o principal cenário de todo o filme, o castelo de onde Rainha Diaba comanda o tráfico é o local que concentra boa parte dos afetos entre as personagens. O bordel é, justamente, o espaço social de satisfação dos prazeres que se afastam da normalidade, estrutura de exceção que permite a afirmação da regra heterossexual e branca. Diaba, portanto, é incapaz de se adequar às regras morais normativas e não pode ocupar com seu corpo de bixa preta traficante o espaço público. Se ela é dona de bordel e dali pode dispor dos poderes de uma chefe de tráfico, é somente ali, confinada à margem produzida pela própria norma, que ela pode se movimentar com um poder relativo.

Além de notar presenças insistentes, como a do bordel, o olhar bixa abre fendas no filme em direção às ausências: persiste em todo o filme uma curiosidade da bixa sobre a vida afetiva de Diaba e das diabetes, sobre seus prazeres e amores, para além dos absurdos do tráfico. Está claro que, para alguém como Diaba, o prazer não encontra vazão possível no âmbito da sociedade. Porém, onde foi parar o prazer de Diaba, além de estar escancarado no delírio do torturador? Esconderam o cu de Diaba e de todas as outras bixas do filme. O cu como metonímia dos prazeres censurados é, ao mesmo tempo, interdito no filme e confinado ao espaço privado

na experiência da espectadora bixa. Sua exclusão é fundamental para a manutenção da norma, pois seu apagamento constitui a sexualidade burguesa homem-mulher (Mombaça, 2016). O que aconteceria se o cu de Diaba aparecesse como força, como chama no filme?

Próximos passos da bixa pesquisadora espectadora

Esta investigação, como foi delineada até aqui, busca apreender nas suas dimensões textual e contextual a relação específica que um corpo fílmico, que faz aparecer bixas no quadro, trava com uma bixa espectadora. Uma reescritura da experiência com o cinema brasileiro é arquitetada a partir da perspectiva de um sujeito suprimido do discurso histórico, como o é a bixa. Dessa forma vale compreender, a partir da noção de olhar (Mulvey, 1983; hooks, 2019) como conformações textuais e contextuais do filme agem na construção de modos de leitura – solicitados ou imprevistos pelo espaço da realização fílmica – e estabelecem dinamicamente vias complexas de recepção; e como mobiliza-se a espectadora (Bamba, 2013), no caso, a bixa.

Este estudo pretende caminhar adiante, estender-se para outros filmes e refinar seus alicerces teóricos. Não é possível reconstruir um olhar das bixas espectadoras da década de 1970, quando o filme foi lançado, pela falta de documentação dessa audiência na época e também pela raridade naquele momento de um exercício crítico feito por bixas brasileiras sobre o cinema. O gesto rememorativo da pesquisa, por outro lado, possibilita o encontro entre olhares de épocas distintas considerando sua imprevisibilidade e caráter lacunar; importa, portanto, olhar para o passado para que ele interpele, à sua maneira, o presente (Benjamin, 1985).

Analisar sob a perspectiva de um olhar bixa é, portanto, imbricar análises textuais e contextuais, apreender o trânsito texto-contexto e nessa via problematizar uma *espectatorialidade bixa*. A análise desemboca, numa espiral, justamente sobre o gesto teórico fundamental deste estudo: o de reconhecer a radicalidade da experiência bixa, a constituição de um olhar bixa e a forma singular que um corpo bixa desenha no encontro com um corpo fílmico.

Referências

BAMBA, Mahomed (Org.). **A recepção cinematográfica**: teoria e estudos de casos. Editora da Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

FREIRE, Rafael de Luna. **Navalha na tela**: Plínio Marcos e o cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2008.

GREEN, James N. O Pasquim e Madame Satã, a “rainha” negra da boemia brasileira. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, pp. 201-221, jul.-dez. 2003.

HOOKS, Bell. **Olhares Negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

LACERDA, Chico. **Cinema gay brasileiro**: políticas de representação e além. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação), UFPE, Recife.

LUSTOSA, Tertuliana. Manifesto Traveco-terrorista. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 17, v. 1, n. 28, p. 384-409, setembro de 2016.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada**: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Unicamp, Campinas.

MOMBAÇA, Jota. Rastros de uma submetodologia indisciplinada. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 17, v. 1, n. 28, p. 341-354, setembro de 2016.

MORENO, Antônio. **A Personagem homossexual no cinema brasileiro**. Niterói: Editora Da Universidade Federal Fluminense, 2001.

MURAT, Rodrigo. **Antonio Carlos da Fontoura**: espelho da alma. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

ODIN, Roger. **Kommunikationsräume**: Einführung in die Semiopragmatik. Berlin: oa books, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.33767/osf.io/6z974>. Acesso em 31/10/2019.

OTTE, Georg. Lembrança e citação em Walter Benjamin. **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 4, p.211-223, outubro de 1996.

PERRA, Hija de. Interpretações imundas de como a *Teoria Queer* coloniza nosso contexto *sudaca*, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. **Revista Periódicus**, Salvador, n. 2, v. 1, nov. 2014, p. 291-298.

PINTO, Leonor E. Souza. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**. Disponível em: http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf. Acesso em 29/10/2019.

ROCHA, Gilmar. **O Rei da Lapa**: Madame Satã e a Malandragem Carioca. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

SILVA, Márcia Veiga da; MARCONI, Dieison; TOMAZETTI, Tainan. Notas sobre espetatorialidade queer. **Contemporânea**: Revista de Comunicação e Cultura, Salvador, v.1, n.01, p. 183-206, abril de 2018.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade. São Paulo: Objetiva, 2018.

VEIGA, Roberta. Dora e a luta histórica contra os fascismos: subversão e limiar em 'Retratos de Identificação'. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). **Feminino e plural**: mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papirus, 2017

VIDARTE, Paco. **Ética Bixa**: Proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. São Paulo: n-1 Edições, 2019.

VIEIRA JR., Erly. Sensorialidades queer no cinema contemporâneo: precariedade e intimidade como forma de resistência. **Contemporânea**: Revista de Comunicação e Cultura, Salvador, v.1, n.01, p. 168-182, abril de 2018.

ZAMBONI, Jésio. A bicha na emergência da homossexualidade cultural: Peter Fry e o que o inglês não viu. **Psicologia Social**, Belo Horizonte, v. 30, 2018. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822018000100243&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 6 de outubro de 2019.