



RELICI
**SOBRE AS CORPORIFICAÇÕES ATUACIONAIS NO PRIMEIRO FILME GAY DO
BRASIL¹**

ON ACTING CORPORIFICATIONS IN BRAZIL'S FIRST GAY FILM

Ricardo Di Carlo Ferreira²

RESUMO

Este artigo analisa o constructo da imagem atoral de intérpretes que operam no provimento de concretude imagética no campo cinemático manifestando *corporificações atuacionais* (o aspecto da atuação em relação ao corpo do ator) masculinas não hegemônicas, de modo a rastrear as possíveis reminiscências compositivas dessas obras na história da arte. Tomo por objeto de análise uma imagem icônica do filme *O menino e o vento* (1967) de Carlos Hugo Christensen, em que os atores Ênio Gonçalves e Luiz Fernando Lanelli figuram abraçados intimamente, tal imagem representa o clímax fílmico, chegando a ser mostrada na capa do longa-metragem. Assim, faço uso da metodologia de cruzamento de imagens de Etienne Samain, em diálogo com operadores teóricos de gênero, em que analiso duas imagens homoafetivas da Antiguidade; os resultados aventam corporificações similares às do filme.

Palavras-chave: corporificações masculinas não hegemônicas, *O menino e o vento*, cruzamento de imagens.

ABSTRACT

This article analyzes the construct of the actor's image, specifically of performers who operate by manifesting non-hegemonic male embodiments (the aspect of acting in relation to the actor's body), to trace the possible compositional reminiscences of these works in the history of art. I take as an object of analysis an iconic image from the film *O Menino e o vento* (1967) by Carlos Hugo Christensen, in which the actors Ênio Gonçalves and Luiz Fernando Lanelli appear intimately embraced, the climax image of this film, it is even shown on the movie poster. Thus, through the methodology of crossing Etienne Samain's images, in dialogue with theoretical

¹ Recebido em 23/10/2022. Aprovado em 04/12/2022.

² Universidade de Campinas/Universidade Estadual do Paraná. ricardodicarlo@gmail.com



RELICI

24

operators of gender, in which I analyze two homoaffective images from Antiquity; the results suggest embodiments similar to those in the film.

Keywords: non-hegemonic male embodiments, *O menino e o vento*, crossing images.

A minha argumentação articula a capacidade atoral de *corporificação*³ ou *encarnação* de corporeidades de sujeitos e de personalidades múltiplas no campo ficcional do cinema, os personagens, detidamente, no que concerne ao trabalho de produção de imagens que parte da atorialidade com formação técnica especializada engendra, em sua profissão: a materialização pragmática do instante pregnante.

Tal conceito formulado por Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) designa aquele momento (o ápice de um lapso temporal) capaz de representar todo o acontecimento em uma única imagem. Esse momento privilegiado, fora na história da arte desdobrado com maestria pelos pintores e escultores de forma organizada e harmônica, sob a tônica da verossimilhança (LESSING, 1998).

A mesma lógica perseverava sob a imagem do corpo do ator, que habilidosamente deveria causar esse efeito verossímil (em cada uma de suas modulações faciais e posturais, de gesto e movimentação), de modo que se fosse congelado subitamente, haveria uma imagem prodigiosamente composta.

Nessa tessitura formativa é notável o trabalho promulgado por Denis Diderot (1713-1784), que sistematizou um modelo de construção cênica, buscando a materialização verossímil e harmônica da encenação (e seus elementos estéticos), por meio do referente das linguagens artísticas já consolidadas no panteão das artes: a pintura e a escultura – com foco, nesta última, na estatuária, pois Diderot tinha predomínio ao trato da imagem da atorialidade.

Para que fique claro, a lógica de produção das imagens pelos atores se dava

³ Designa o aspecto atuacional, de atuação, dos atores em relação processo de dar corpo, corporificar, em situações de representação/encenação – de atuação.



RELICI

25

pela imitação de quadros ou esculturas. Por vezes, parados os atores tentavam reproduzir aquele instante, e adiante davam seguimento, formando imagens. A qualquer momento o diretor/pedagogo teatral poderia pedir para que congelassem os corpos (parassem onde estavam e como estavam), a partir disso deveriam analisar criticamente, se aquela imagem era verdadeiramente cênica, tal como na pintura. E, ainda, se ela poderia ser melhorada? Se haveria alguma pintura ou escultura que pudesse servir de modelo para a cena.

Outro aspecto importante era o crivo que os atores deveriam erigir a respeito de suas imagens, questionando se a imagem corporal informava o que houve antes e se indicava o que viria depois – se ela comunicava o acontecimento. Como se pode ver Diderot, apesar de se remeter à verossimilhança, tinha pouco apego ao verismo absoluto, posto que sua obragem era, em sobremaneira, impactada pela estética de mimetização idealizada sobre a realidade – manifestamente aventada por Boileau (1636-1711) (ROUBINE, 2003).

Em termos operacionais, Diderot promulgou na história da formação do ator o conhecimento e a aplicação didático-pedagógica no campo atoral acerca de emulações pictóricas em corporalidades atorais – uma pedagogia das imagens; metodologia de aprendizagem sobre a expressão do corpo do ator, profundamente enraizada no aspecto da imagem corporal⁴.

Em outras palavras, ele propunha que seus atores e atrizes, dotados de

⁴ De acordo com Paul Schilder: “entende-se por imagem do corpo humano a figuração de nosso corpo formada em nossa mente” (SCHILDER, 1981, p. 11). Neste mesmo sentido, “o ator aciona o seu ser-estar em atuação, coadunante à mostração e figuração de sua imagem corporal pela sua propriocepção em estado de criação atuacional” (FERREIRA, 2020, p. 3399). Schilder (1981) ainda define que “o esquema corporal é a imagem tridimensional que todos têm de si mesmos. Podemos chamá-la de imagem corporal. Esse termo indica que não estamos tratando de uma mera sensação ou imaginação. Existe uma apercepção do corpo. Indica também que, embora nos tenha chegado através dos sentidos, não se trata de uma mera percepção. Existem figurações e representações mentais envolvidas, mas não é uma mera representação” (*idem*, 1981, p. 11).



RELICI

26

suas corporeidades⁵ passassem a aderir a corporalidades de sujeitos retratados na estatutária ou em obras pictóricas, no sentido de aderir à organicidade plástica e estética já desdobrada pelos mestres da pintura, por exemplo.

Propunha isso, para que os atores desdobrassem tal abordagem em seus próprios corpos cênicos em duas vias: 1) no corpo individual – em corporalidade; e, 2) coletivo, o corpo de elenco – acionando a guisa da proxêmica⁶ dos corpos na encenação. Assim, a atorialidade era ensinada a estetizar os corpos em imagens, sob referentes imagéticos, sob a tônica máxima do *instante pregnante*, averiguando se a imagem corpórea tornava compreensível o que já se passou e o que viria (LESSING, 1998).

E mais, nesse contexto de imagem em movimento, sobretudo; era de suma importância que o instante pregnante da peça (da obra dramática), fosse meticulosamente construído em imagem, formando uma imagem em verossimilhança idealizada. Tal qual seria feito na pintura, a atoralidade célebre tinha que ter essa referência como uma segunda natureza, internalizada, saber que compunha imagens. Sem essa noção em mente, o intérprete não materializaria de forma profissional o instante pregnante, comprometendo a ação dramática. A qualidade da imagem corporificada tinha tanta importância quanto a veracidade dos sentimentos expressos na cena, ou a dicção esmerada da fala, pois ela também é portadora de significação estética. Essa tradição é ainda empregada em formações tradicionais dos nomeados atores intérpretes (àqueles cuja profissionalização se dedica às artes que possuem a premissa textual, menos verificada no teatro, nos dias de hoje, em face do esboroamento do teatro dramático, e prevalência do teatro

⁵ Por *corporeidade* entende-se como sendo a própria fisicalidade do ente, conquanto expressa as individualidades psicofísicas próprias, de si. Assim, a *corporalidade* é como se fosse uma espécie de tradução da corporeidade, um segundo momento, algo que vem depois, a partir da leitura das imagens dos corpos dos sujeitos (RIGONI, 2016).

⁶ *Proxêmica*: “Codificação cultural das relações espaciais entre os indivíduos” (PAVIS, 2005, p. 143).



RELICI

pós-dramático) – uma pedagogia imagética.

Todo esse trabalho de materialização das imagens da atorialidade foi de maneira preponderante capitaneado pelos ideais dos ensaiadores, diretores e encenadores no teatro, e pelos cineastas na arte cinematográfica. O ator, dessa maneira, teve seu lugar antropológico ditado pela sua posição no organograma das artes de sua ambiência e/ou trânsito; ora do teatro, ora do cinema, com um aspecto em comum: a histórica servitude aos desígnios de seus realizadores.

Nessa conjuntura, historicamente, essas artes perfilaram de maneira contumaz a representação de uma polaridade de gênero: o masculino e o feminino. Assim, dada a histórica impetração do mito da masculinidade viril, os atores do sexo masculino usualmente representavam em imagens uma masculinidade hegemônica, que admitia uma corporalidade rígida enquadrada dentro de padrões normativos que denotariam esse ideal de sujeito homem. É assim, que por largos anos, os papéis masculinos foram representados no teatro, e adiante no cinema – via uma padronização daquilo que era tido como o macho viril, assimilando dessa maneira atores de uma corporeidade também varonil (os referentes imagéticos não coadunantes eram esquecidos).

Nessa perspectiva criacional, a disposição sexual, a predisposição à violência, a força física, a corporalidade sisuda, a voz grave, a não demonstração de sensibilidade, a negação da afetividade e o corpo musculado, compunham os atributos desejáveis para perfazer-se homem (no mundo, e na cena) – uma perspectiva idealizada, tradicional e irreal dos papéis de gênero, posto que contemporaneamente já chegamos à sapiência de que não existe um único modo de ser/estar homem no mundo, não havendo uma única identidade masculina, ou apenas um jeito singular de movimentar-se enquanto ente masculino (BOURDIEU, 1999).

Pelo contrário, há a premência factual de masculinidades; maneiras



RELICI

28

múltiplas, de ser, de estar e de se relacionar sendo homem, seja ele heterossexual ou não. Esses encaixotamentos voltados à idealização de *um* modo de ser homem geraram a nomeada crise da identidade masculina, em que os homens passaram a sofrer por não corresponderem a essa série de quesitos inalcançáveis daquilo que era tido no senso comum como desejável (até mesmo condicionante) para ser homem.

Assim, pelo fato de haver essa normalização na sociedade da dominação masculina, tendemos a achar que no campo da representação ficcional cinematográfica; e mais, no campo das artes, nunca se representou, ou então, que é algo relativamente muito novo, o ato de realização de obras com representações que fogem do retrato do arquétipo viril. Essa falsa impressão, por certo, é oriunda do fato de haver insistentemente o apagamento (ou esquecimento – proposital, é claro) de obras que representam corporificações masculinas de borda, seja em termos de corporalidade ou de orientação sexual. De tal maneira, que as imagens dos corpos e das identidades de masculinidades não hegemônicas são esquecidas, apagadas e escondidas na filmografia ocidental.

Logo, a representação da homoafetividade masculina na cinematografia brasileira recai num obscurantismo de visibilidade, acesso e espetação. Isto pela própria conjuntura social brasileira, e certamente de órgãos e agências reacionárias, vide a compressão do conservadorismo, bem como o ressurgimento da censura, identificados ainda nos dias de hoje no Brasil.

É neste contexto social e histórico, perpetrado no ideário brasileiro, que na década de 1960 é lançado pela Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., o longa-metragem *O menino e o vento* (Carlos Hugo Christensen, 1967), baseado no conto *O Iniciado do Vento* de Aníbal Machado; que vai requerer um instante pregnante – uma imagem que marcaria a história do cinema brasileiro – aos atores protagonistas Ênio Gonçalves (1943-2013), com 24 anos na época, e Luiz Fernando



RELICI

lanelli (1950-2015) aos 17 anos no ano de realização do filme.

Isso porque, um filme ainda não podia dizer em palavras algumas temáticas, mas em imagem, talvez, sim. Foi sobre essa possibilidade que agiu o diretor Carlos Hugo Christensen (1914-1999). Nascido na Argentina radicou-se no Brasil, donde teve grande parte da sua filmografia desenvolvida. Dentre as contribuições notórias do cineasta ao cinema brasileiro, notadamente, figura a realização deste que fora o primeiro longa-metragem a retratar personagens homossexuais de maneira não estereotipada, no país.

Conquanto, não se pode desconsiderar o caráter de representação apenas sugestivo da orientação sexual dos personagens – o uso do subtexto, sem a confirmação efetiva da homoafetividade. Essa alternativa de caráter sugestional, isto é, de não tratar o tema às claras, certamente era uma forma de esquivar-se da censura do governo, mas não se pode, também, deixar de considerar o fato de que uma realização tendo essa temática como mote, tangenciando apenas, o caráter amoroso das personagens era uma forma de não afrontar a espetatorialidade, também tradicional.

Há que se considerar que a censura não parte apenas do recrudescimento estatal, mas que se relaciona à ordem da socialização – o aspecto moral das sociedades impacta a produção das imagens. Não podemos esquecer que qualquer obra sofre a influência das normas sociais, dos costumes e dos valores relacionados à masculinidade e que a própria despatologização da homossexualidade no Brasil é algo recente, data de 1999. Ela estabelece que:

Considerando que a homossexualidade não constitui doença, nem distúrbio e nem perversão; considerando que há, na sociedade, uma inquietação em torno de práticas sexuais desviantes da norma estabelecida sócio-culturalmente; considerando que a Psicologia pode e deve contribuir com seu conhecimento para o esclarecimento sobre as questões da sexualidade, permitindo a superação de preconceitos e discriminações (...) (BRASIL, 1999, p. 1).



RELICI

30

Assim sendo, considerando a realidade de Christensen e de seu contexto tempório-social de realização fílmica, por certo o artista impetrou com seu filme, um ato de resistência. Usou da sua possibilidade enquanto artista detentor de recursos, para tornar mais visível uma população que não era representada, nem respeitada em termos de representação cinematográfica. Ao contrário, era julgada como o próprio filme mostra.

Nessa conjuntura social, importa considerar o fato de que sugerir em subtexto a homoafetividade era algo histórico, os papéis *gays* recorridamente são representados de modo inocuar, mormente o amor entre dois homens. Isto porque mostrar personagens homossexuais no cinema nacional, de maneira a ridicularizá-los já era algo bastante naturalizado, mostrá-los enquanto sujeitos abaixo dos demais na sociedade era adequado; quase sempre humilhados, ridicularizados, e comumente mostrados nos filmes como recurso de alívio cômico na tônica da narrativa da época.

Em *O menino e o vento* (1967) de Christensen, a proposta passa por outra lógica narrativa e estética, dado que as personagens engendram complexidade psicológica e relacional. Ademais, é retratada a interveniência da sociedade sobre a relação entre os personagens. O filme conta a história de um jovem engenheiro, José Roberto Nery (Ênio Gonçalves), que chega a Bela Vista, no interior de Minas Gerais para responder a um processo criminal na cidade. O motivo seria o desaparecimento e a possível morte de um jovem rapaz de lá, Zeca da Curva (Luiz Fernando Ianelli).

O ensejo do processo era a suspeita de que José Roberto teria assassinado o personagem de Ianelli, tal pressuposição advinha da relação entre os dois personagens masculinos, havia um falatório na cidade de que eles possivelmente poderiam ter tido algo além da amizade, um caso amoroso. Outrossim, Nery teria deixado a cidade em período concomitante ao sumiço do rapaz. Na audiência



RELICI

31

judicial mostrada no filme, entretanto, fica mais evidente o preconceito dos habitantes daquela sociedade, do que propriamente a preocupação com o sumiço de Zeca da Curva.

O crime (?) residia aos olhos de todos e todas, como consequência da relação insidiosa e anormal (à vista dos circundantes), sob a elucubração de que um crime ocasionaria o outro. Há uma visão da homossexualidade claramente associada a uma doença psicológica, e mais, um desvio de caráter, de conduta criminosa. Essa ótica é caracterizada pelo elenco, ao passo que se o engenheiro possuía tal *desvio* de orientação sexual (sentenciamento moral das personagens), poderia muito bem cometer outro ato pérfido como o homicídio daquele que outrora fora iludido por ele. Como se pode ver a função dramática da grande maioria dos personagens é a corporificação narrativa em representação do preconceito⁷ (a encarnação social dele). Amplificada artisticamente pela alegoria⁸ do julgamento – tratado esmeradamente como um mecanismo da manutenção do preconceito, da discriminação e do estigma social, na trama. Sem rodeios, os partícipes do julgamento (o promotor, e também os depoentes) buscavam a confissão de que eles haviam de fato tido um relacionamento homoafetivo – algo que os presentes demonstravam condenar.

Recorrendo à contação das personagens, inextricável ao uso de *flashbacks*⁹,

⁷ Entende-se que “o preconceito implica um julgamento prematuro e inadequado sobre determinada coisa ou ainda uma opinião formada sem reflexão” (CARVALHO *et al.*, 2012, p. 144). Já Allport (1954) asseverava que o preconceito era algo definido pela hostilidade deliberada contra um grupo que é desvalorizado na sociedade. O preconceito assume frequentemente essa atitude hostil com relação aos indivíduos de “uma identidade sexual considerada desviante (como a dos homossexuais)” (CARVALHO *et al.*, 2012, p. 144).

⁸ Sobre o emprego da alegoria no cinema, diz-se que “na transfiguração alegórica já não se trata de um termo real, mas de um todo real (A) que se oculta sob um todo ideal (B)” (COELHO, 1974, p. 81).

⁹ No cinema, o *flashback* se trata de uma interrupção (espécie de aparte cênico) de uma sequência cronológica narrativa de uma ou mais cenas pela interpolação de eventos ocorridos no pretérito do tempo presente mostrado no filme.



RELICI

32

a trama vai espalhando-se por meio dos depoimentos, e o clímax¹⁰ do filme é o relato do protagonista, momento em que há os esclarecimentos dos fatos, contudo, o filme adentra num universo de simbolismo narratológico, o que mais uma vez poderia condizer com uma tentativa de comunicar de forma não declarada a relação homoafetiva dos personagens, numa possível tentativa de tornar o caráter sugestivo em escolha estética (o caráter inefável do amor, representado de modo poético, simbólico, até misterioso), pelo tom que o filme assume.

Para que se entenda melhor, José Roberto é um homem fascinado pelo vento – algo plausível, por ser engenheiro, o vento é um elemento natural que possui grande inferência sobre as construções civis. De férias, José Roberto rumou para a cidade interiorana de Bela Vista, por ser famosa por agrupar ventos fortes. Logo ao chegar, ele conhece Zeca da Silva – que aparenta ter entre 16 ou 17 anos de idade, o menino fazia pequenos trabalhos, como carregar a bagagem dos viajantes da estação de trem ao hotel da cidade. É neste percurso, que eles falam sobre a sua paixão em comum, o vento.

Entusiasmado com o novo amigo, Zeca da Curva conta ao engenheiro que é capaz de chamar aquilo que ele chama de *ventão*. Combinam, então, um encontro para a manhã seguinte, Zeca iria mostrar-lhe esse elemento poderoso; a relação dos

¹⁰ Gustav Freytag (1816-1895) estabelece a conhecida Pirâmide Freytag, na qual propõe analisar o drama – tal premissa foi proficuamente assimilada na linguagem cinematográfica ficcional -, essa noção aventa que haveria (e o mais importante: deveria ter) cinco momentos preponderantes numa narrativa formal, sendo eles: 1) exposição (apresentação das protagonistas e de indícios da trama), 2) movimento crescente (período em que ocorrem alguns incidentes que levarão ao clímax; em geral, congrega escolhas e ações do protagonista, todas elas aumentam a tensão na trama; 3) clímax (é o ápice da trama (quando o conflito se torna claro; nem sempre ocorre no meio da trama, se configura por ser o período mais frutífero ou período mais crítico, de maior crise, isso vai depender do gênero do filme); 4) movimento decrescente (momento em que o personagem enfrenta suas fraquezas, as verdades escondidas se prenunciam, esse período decorre dos acontecimentos arrolados no clímax, há nele um encaminhamento para a resolução final); 5) desfecho/solução (revelações dos segredos, e a queda da tensão na trama, e estabelecimento da resolução - que nem sempre é feliz ou trágica, algumas vezes, ela evidencia um vazio existencial, após o enfrentamento do problema/questão ocorrida no clímax) (FREYTAG, 1904). Essa estrutura é identificável no filme de Christensen.



RELICI

33

dois começa ali. Vários encontros acontecem em busca do *ventão*, quando ele finalmente chega Zeca se despe em contemplação, emocionado ele abraça José Roberto e corre nu ao encontro da ventania (a imagem que passo a analisar adiante no texto encontra-se nessa sequência do filme); é quando desaparece em meios às rajadas. Sobre o possível romance de José Roberto e Zeca da Curva, nada é mostrado além daquele abraço, mas tudo é muito sugerido, incluindo no depoimento de José Roberto, seja nas falas (o texto), ou pelo brilhante trabalho de interpretação de Ênio Gonçalves, que expressa o arrebatamento emocional de alguém que não pode ou não sabe como dizer o todo. Ressalta-se que a partitura cênica do ator articulou absoluta contenção de emoções (algo raríssimo de se materializar em cena, ainda mais considerando o teor estético que o filme passa assumir na narrativa de diluição entre a atuação verossímil e a narrativa simbólica), suas modulações faciais são contidas, boca entreaberta e sem fala em vários momentos – algo que não condiz com a partitura hegemônica de um *personagem masculino*.

Além disso, o trabalho de voz do intérprete empregou registro vocal leve, cadência melodiosa, com modulações do ritmo de fala oscilando entre a produção de sentido hesitante e irresoluta, aderindo na pronúncia um novo tipo de dicção de modo a sublinhar as interioridades da personagem – indo da leve irritação quando interpelado à ternura das memórias de Zeca. Tudo isso materializava no plano atoral, na interpretação do ator, a enorme carga dramática do personagem, numa corporalidade masculina não hipermasculinizada.

Retomo, outro dado importante a se considerar, o texto (a narrativa fílmica) que produzia traços símiles – parecendo desejar ser reconhecível em seu discurso para o espectador *gay* (algo do tipo: fiz para você, mas não posso deixar que percebam). A homoafetividade na história carrega consigo isso, o amar sem que ninguém saiba, demonstrar afeto sem que ninguém perceba, a liminaridade, a sobrevivência. Nas falas de José Roberto, ele parece escolher as palavras para



RELICI

34

dizer sobre sua orientação sexual, por pensar, talvez, que de algum modo a sua existência pudesse ferir os outros – tamanha a dimensão do preconceito entranhada na comunidade homossexual, e que é replasmada no filme. Faz isso, de modo a emular o ensejo de uma fala confessional, mas sempre desvia para outro elemento dos fatos, recorrendo a aspectos de visão poética, alegórica, simbólica. É sob essa tônica que José Roberto se autodeclara aos presentes como um anormal por não se sentir como todos.

Neste momento, Ênio Gonçalves emprega pausa detida, respiração sentida, desmonta seu modelo postural, o que gera a expectativa de que ele contaria aos presentes sobre a sua orientação sexual, seguidamente do seu relacionamento com Zeca em termos afetivos. Todavia, isso não acontece (ele não se afirma no julgamento nem heterossexual, nem homossexual), o juiz condoído pelo abalo de José Roberto oferece-lhe uma pausa para que ele pudesse se restabelecer emocionalmente; o que ele dispensa gentilmente, buscando recompor-se. Sem embargo, ao recobrar o equilíbrio psicofísico, ele narra toda a história dos dois, fala sobre a paixão em comum pelo vento, afirma que Zeca da Curva já era um iniciado do vento; que aquilo não era algo novo para ele. Mais uma vez é possível ler essa frase sob o sentido que ele não influenciara o rapaz para ter os gostos que tinha. Ao final do relato ele conta que o menino desaparecera no vento.

Os presentes ficam incrédulos; é quando o tribunal tem suas portas irrompidas pelo vento, as janelas se quebram, as pessoas fogem, a mãe do menino temerosa começa a rezar, o promotor olha estupefato o vento flagelar o tribunal, a cidade é tomada pelo vento, exceto José Roberto que impassível, parece esperar que Zeca da Silva apareça, o que não acontece, apenas a camisa dele surge aos pés do julgado, que a pega e a segura vagarosamente entre suas mãos até o findar do filme. Nesse sentindo, simbolicamente, isso parece sugerir que serão flagelados aqueles que julgam, o vento é amalgamado pelo personagem de Zeca da Silva e é



RELICI

35

ele, cuja força metafísica parece surgir para determinar que naquele dia não haveria o ato de julgar uma força que não se conhece. O menino e o vento pareciam banir o preconceito da sala da justiça, deixando ficar lá só quem os amava.

Dito tudo isso, afianço que desde o meu primeiro contato, isto é, a contar da minha primeira visada de *O menino e o vento* (1967) de Christensen, diagnostiquei o referente da homoafetividade em múltiplas camadas, incluindo as plausíveis maneiras poéticas de comunicação fílmica da ação dramática (atoral e narratológica) que aquele se tratava de fato de um filme a falar de um amor entre dois personagens masculinos – de homoafetividade.

Christensen optou pelo modo simbólico, pelo artifício da alegoria; vários desses recursos já desdobrei até aqui, mas um aspecto é mais indicial do que qualquer outro: a imagem. Nesse sentido, falo daquela que selecionei para este estudo, por perceber que nela se representava a força comunicativa motriz de produção de sentido do filme (imagem 1) – por certo ela é o instante pregnante da obra. A minha hipótese pareceu acertada, na medida em que uma fotografia de cena (imagem 2), especificamente desta cena, foi usada para figurar na divulgação e capa do filme (imagem 3 e 4).

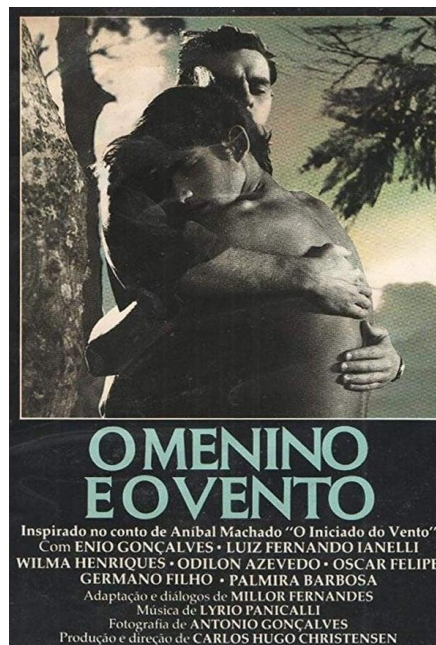


(Imagem1 – Fotograma do filme *O menino e o vento* (Christensen, 1967))



RELICI

36



(Imagens 2 – Fotografia cena do filme; 3 – Capa do filme *O menino e o vento* (Christensen, 1967))



(Imagem 4 – Anúncio do filme no período de exibição nos cinemas)

Fonte: Biblioteca Nacional Digital

Existe pouca bibliografia especializada a respeito desse filme, e nenhum material historiográfico, que elabore um rastreamento sobre a produção dessa fotografia de cena. É possível verificar que ela não se trata da mesma imagem do



RELICI

37

filme, por mais semelhante que pareça ser ela não é um fotograma da obra. Sabe-se que em teoria, numa produção cinematográfica, de modo mais recente é comum haver um profissional especializado em cada área (em termos de imagem), existem produções que possuem o diretor de fotografia e o cinegrafista (operador de câmera), que são os responsáveis pelas filmagens, já o fotógrafo de cena é aquele que realiza registros fotográficos das cenas nas filmagens, e também da produção, do *making of*, bem como produz fotos de divulgação do filme.

A depender da produção, essa equipe de fotografia pode ser ainda maior, compondo mais profissionais. Muitas vezes as fotos de cena se tornam material de divulgação. Todavia, na ficha técnica do longa-metragem, há uma única menção designando apenas um profissional na área de imagem no filme o diretor de fotografia Antônio Gonçalves, que possivelmente fora quem produziu a imagem mais famosa de divulgação do filme, sendo inclusive confundida por teóricos como sendo um *fotograma* do filme, e não uma fotografia de cena, como de fato é. A pergunta que lanço é: por que Christensen elegeu esta imagem como sendo a mais significativa do filme?

Ao assisti-lo, eu não havia tido contato com a imagem, antes. Mas vendo-o era aquela imagem que permanecera em minha memória. Curioso, por saber mais procurei sobre o filme, encontrei a fotografia de cena (imagem 2), e passei a tê-la em mente como sendo um fotograma do filme. Somente no ato revisionista de pesquisa pormenorizada, que diagnostiquei que não era a mesma imagem.

Disse tudo isso, pois articulo que se Christensen, utilizou tantas estratégias de sugestão da homoafetividade e da homossexualidade em sua narrativa cinematográfica, que inclui ele ter mostrado atores com corporificações que não eram hipermasculinizadas, fossem na ordem da fisicalidade de cada um, e, certamente, das corporalidades por eles figuradas. Mas, então, por que eleger aquela imagem? Justo ela para a divulgação e a capa do filme? Sabendo de



RELICI

38

antemão, que “toda imagem é uma forma que pensa” (SAMAIN, 2012, p. 23). Notem que no fotograma do filme; a imagem 1 foi produzida num contraluz, a nitidez romântica do abraço fora ocultada.

Pode-se, dessa maneira, levantar a hipótese, de que se tratou de uma estratégia de Christensen e Antônio Gonçalves para burlar a censura da época, de modo a deixar menos evidente a homoafetividade, no único momento que seria mais aberto – o único contato físico afetivo mostrado entre os personagens.

Talvez, um tempo depois, é de se pensar, o filme já tendo recebido a liberação dos censores, Christensen passou a divulgar a imagem às claras (imagem 2), posada e iluminada, revelando o afeto e a ternura nos rostos das personagens. Na imagem do filme, o abraço é tão sentido, que Luiz Fernando Lanelli ao abraçar Ênio Gonçalves o cobre, o abraço vem a se tornar quase frontal (imagem 1) – instante prenhe, corporificado com excelência pelos atores.

Contudo, na fotografia de cena (imagem 2) posada, os atores aparecem em lateralidade. Esta imagem (em si) mostra um homem já adulto vestido, abraçando e sendo abraçado por um jovem com o dorso nu (no filme sabemos que o personagem está nu de corpo inteiro, mas esta imagem não revela isso); o movimento revela ainda que eles estavam num local ao ar livre em que ventava muito. Nada obstante, proponho que vejamos as próximas imagens:



RELICI

39



(Imagens 5 – Niankhkhnum and Khnumhotep; 6 – Ânfora 540 a. C.; 7 – Detalhe da ânfora)
Fonte: 5 – OsirisNet; 6 e 7 – The British Museum.

Na imagem 5 há a representação de dois homens, tida dentro da história da arte, como a representação de um casal homossexual, pelo fato de que a corporificação mostrada por eles na imagem e a sua proxêmica serem convencionalmente verificadas nas representações entre casais do Egito Antigo. Especialmente, o abraço representava a relação conjugal.

Há mais representações dos entes na tumba, como era rotineiro, e em uma delas, os narizes chegam a encostar-se. Escolhi, entretanto a imagem do abraço por ela ser símile a de *O menino e o vento* (1967) de Christensen. Tanto pelo abraço, como pela posição dos corpos, posto que na imagem egípcia “Niankhkhnum ocupa o papel masculino, enquanto Khnumhotep, o feminino, abraçando ou sendo conduzido pela mão por Niankhkhnum” (BRANCAGLION JUNIOR, 2011, p. 75).

A partir disso, já é possível aventar que havia uma separação da representação dos papéis numa relação homoafetiva. Um dado importante, para entender essa construção histórica da homoafetividade é o de que “em sociedades,



RELICI

40

como a grega, chinesa, japonesa e em muitas tribos indígenas, o relacionamento entre dois homens também fazia parte da cultura social. Em comum essas culturas: relacionavam a prática, ao poder e ao conhecimento” (SANTOS, 2020), e esse poder era atribuído ao homem mais velho da relação. Deslocando-se para a imagem 6, atendo-me ao detalhe (imagem 7), em que novamente figuram dois homens em relação íntima – trata-se de uma ânfora da Grécia Antiga; de novo, os entes masculinos aparecem abraçados, numa composição praticamente igual à que temos no filme de Christensen. Isso, não parece ser por acaso, posto que as imagens vêm a ser “formas que, entre si, se comunicam e dialogam” (SAMAIN, 2012, p. 23).

Esse mesmo autor ainda assevera que “toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados sógnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao associar-se com outra(s) imagem(ns), seria uma forma que pensa” (SAMAIN, 2012, p. 23). Nessa tessitura, diante do exposto por Samain (2012) sob essas evidências imagéticas (e históricas) de nosso passado (humano), como não aferir que a imagem do filme (imagem 1) e a fotografia de cena (também de divulgação, a imagem 2), não é uma forma que pensa ao se associar a referentes, combinando elementos sógnicos de imagens homoafetivas históricas?

Considerar, esse complexo momento tempório-social de realização fílmica, o modo narrativo, e as corporificações atorais sensíveis é um modo de contextualizar as prerrogativas de produção e divulgação daquela imagem como algo elementar, talvez até essencial, do filme de Christensen. Importa destacar que o instante pregnante corporificado por Ianelli juntamente de Gonçalves nos confirma (mostra) que:

Toda imagem pertence a um tempo muito profundo, quase imemoriável (“tão antigo que não há memória de suas origens”). Tempo muito longínquo, tempo mítico, que, por assim dizer a fecundou, “formou-a” lentamente e permanece capaz de fazê-la renascer e reviver um dia (SAMAIN, 2012, p. 33).



RELICI

Talvez, por não poder dizer às claras, no discurso: nas ações físicas dos atores (no toque, no beijo), nas falas; talvez, Christensen, como artista da imagem que era; se utilizou da imagem para dizer o que não poderia ser dito em palavras, convidando os atores a exprimirem em imagem, mediante suas corporificações. Samain (2012, p. 22) nos lembra que “toda imagem é portadora de um pensamento, isto é, veicula pensamentos”, diz ainda que “toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos” (SAMAIN, 2012, p. 22).

Dessa maneira, pode-se considerar que possivelmente Christensen elegeu uma imagem (de sua produção) que tinha vida própria (detentora de um instante prenhe), que mostrava o que ele parecia querer mostrar. Nesse sentido, Samain (2012), também nos diz que “a imagem teria uma vida própria, e um verdadeiro poder de “ideação” (isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamentos e “ideias”) ao se associar a outras imagens” (SAMAIN, 2012, p. 23).

De todo, a análise me leva a crer que Christensen, ao considerar as estruturas de controle de poder de sua época, mostrou em imagem, deixou que ela em sua vida própria comunicasse, evocasse memórias, de modo a ampliar no cinema brasileiro a mostraçã de corporificações masculinas de borda, não hegemônicas. O que por si só veio a requerer da atorialidade algo da sua formaçã clássica, a capacidade de corporificar em imagem um instante prenhe, pelo fato de que seria essa imagem que possibilitaria ler o filme. Um grande passo estava dado em nossa história, e, talvez poucas vezes no cinema narrativo ficcional, uma imagem corporificou tanta coisa que era impedida de ser dita. *O menino e o vento* (Christensen, 1967), as corporificações masculinas de borda de Ianelli e Gonçalves, em instante prenhe, não puderam dizer às claras a homoafetividade, mas mostraram, e o cruzamento de imagens imemoriáveis (antigas) nos mostra isso.



RELICI

REFERÊNCIAS

ALLPORT, Gordon William. **The nature of prejudice**. Workingham: Addison-Wesley, 1954.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. Acervo de anúncios. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso 21/07/2022.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRANCAGLION JUNIOR, Antonio. **Homossexualismo no Egito Antigo**. Méti: História e Cultura. Caxias do Sul, Universidade de Caxias do Sul, v. 10, p. 69-79, 2011.

BRASIL. Conselho Federal de Psicologia. **Resolução nº 001, de 22 de março de 1999. Estabelece normas de atuação para os psicólogos em relação à questão da Orientação Sexual**. Disponível em: <https://site.cfp.org.br/wp-content/uploads/1999/03/resolucao1999_1.pdf>. Acesso em 21/07/2022.

CARVALHO, Ana Paula Comin. et al. **Desigualdades de gênero, raça e etnia**. Curitiba: Intersaberes, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e linguagem: a obra literária e a expressão linguística**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo Ferreira; TEIXEIRA, Rafael Tassi. Cinesias da imagem do ator no cinema. **Anais do 3º Congresso Intersaberes em Arte, Museus e Inclusão**; III Encontro Regional da ANPAP Nordeste, João Pessoa, p. 300-307.

FREYTAG, Gustav. **Technique of the drama**. Chicago: Scott, Foresman and Co., 1994.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou das fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MACHADO, Anibal. **O iniciado no vento**. In: RUFFATO, Luiz. (Org.). Entre nós: contos sobre homossexualidade. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007, p. 49-90.



RELICI

43

O MENINO E O VENTO. Direção: Carlos Hugo Christensen. Produção: Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas. Brasil: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1967.

OSIRIS TOMBES DE L'ÉGYPTE ANCIENNE. **Le mastaba de Niankhkhnoum et Khnoumhotep.** Caire: 2007. Disponível em: <https://www.osirisnet.net/popupImage.php?img=/mastabas/niankhkhnoum_khnoumhotep/photo/niank_124_jb.jpg&lang=fr&sw=1600&sh=900>. Acesso 21/07/2022.

PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RIGONI, Ana Carolina Capellini. **Corpo, emoção e práticas corporais:** relações entre Educação Física e antropologia das Emoções. VIII Congresso Sulbrasileiro de Ciências do Esporte. Criciúma: 2016. 16 p. Disponível em: <<http://congressos.cbce.org.br/index.php/8csbce/2016sul/schedConf/presentations>>. Acesso 21/07/2022.

ROUBINE, Jean-Jacques. Introdução às grandes teorias do teatro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. **Como pensam as imagens.** Etienne Samain (Org.). Campinas, Editora da Unicamp, 2012. p. 21-36.

SANTOS, Douglas Carvalho dos. **Homoerotismo no cinema latino-americano: representações da homoafetividade nos filmes Madame Satã (Karin Aïnouz, 2002 Brasil) e Plata Quemada (Marcelo Pyñeyro, 2001 Argentina).** Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes. Curitiba, Universidade Estadual do Paraná, n. 19, p. 1-684, 2020.

THE BRITISH MUSEUM. **Amphora 540 b. C.** Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1865-1118-39>. Acesso 21/07/2022.