

# Vestígios queer na biografia e na filmografia de Alberto Cavalcanti

**DIEISON MARCONI**

*Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil*

**ID 2813**

Recebido em

**02/10/2023**

Aceito em

**11/11/2023**

Trata-se de um estudo inicial sobre os *vestígios queer* na biografia e na filmografia de Alberto Cavalcanti, um cineasta brasileiro que construiu carreira entre a França e a Inglaterra, onde participou dos principais movimentos de vanguarda da primeira metade do século XX. Nos estudos até então existentes, sua homossexualidade é amplamente informada, porém, nunca estudada. O objetivo é, portanto, analisar os resíduos homoeróticos na biografia desse cineasta moderno e cosmopolita, bem como estudar o teor homoerótico de seu curta-metragem *Coalface* (1935). A metodologia faz uso ensaístico de uma triangulação entre leitura de textos biográficos, exame de literatura científica e produção de análise fílmica.

**Palavras-chave:** Alberto Cavalcanti. Estudos queer. Cinema queer.

## Queer Vestiges in Alberto Cavalcanti's Biography and Filmography

This is a study of the queer traces in the biography and filmography of Alberto Cavalcanti, a Brazilian filmmaker who built a career between France and England, where he took part in the main avant-garde movements of the first half of the 20th century. In the studies that have existed so far, his homosexuality has been widely reported, but never studied. The aim is therefore to analyze the homoerotic residues in the biography of this modern and cosmopolitan filmmaker, as well as to study the homoerotic content of his short film *Coalface* (1935). The methodology makes essayistic use of a triangulation between reading biographical texts, examining scientific literature and producing film analysis.

**Keywords:** Alberto Cavalcanti. Queer studies. Queer cinema.

## Huellas queer en la biografía y filmografía de Alberto Cavalcanti

Se trata de un estudio de las huellas queer en la biografía y filmografía de Alberto Cavalcanti, cineasta brasileño que construyó su carrera entre Francia e Inglaterra, donde participó en las principales vanguardias de la primera mitad del siglo XX. En los estudios existentes hasta la fecha, su homosexualidad ha sido ampliamente divulgada, pero nunca estudiada. El objetivo es, por tanto, analizar los residuos homoeróticos en la biografía de este cineasta moderno y cosmopolita, así como estudiar el contenido homoerótico de su cortometraje *Coalface* (1935). La metodología recurre a una triangulación ensayística entre la lectura de textos biográficos, el examen de la literatura científica y la elaboración de análisis fílmicos.

**Palabras clave:** Alberto Cavalcanti. Estudios queer. Cine queer.

## Dieison **MARCONI**

Doutor em Comunicação e Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor e pesquisador em regime de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com pesquisa financiada pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

**E-mail:** [dieisonmarconi@gmail.com](mailto:dieisonmarconi@gmail.com)

### ORCID



## Introdução

Nesta pesquisa, ao invés de estudar as “explícitas” autorias queer no cinema contemporâneo – como fiz em um livro recentemente publicado (MARCONI, 2021) –, retrocedo até a primeira metade do século XX a fim de dar atenção a Alberto Cavalcanti. Cavalcanti foi um cineasta nascido no Brasil, mas que passou a maior parte de sua vida radicado entre a França e a Inglaterra, e que talvez não tenha deixado nada além de rarefeitas marcas ou resíduos queer em sua obra e biografia. Até o momento, a literatura científica que gira em torno de sua figura se dedicou de forma enfática a publicizar sua trajetória cinematográfica, especialmente para comprovar sua importância para a história do cinema do século XX. Tanto as bibliografias inglesa, francesa e estadunidense (esta última a mais antiga, visto que há textos datados desde os anos 1970) quanto a bibliografia brasileira (mais recente, visto que emerge apenas nos primeiros anos do século XXI) buscam fazer justiça ao trabalho do cineasta, colocando-o como uma figura modernista central para compreender a *avant garde* francesa dos anos 1920, a inserção e a experimentação do sistema sonoro nos anos 1930 e o desenvolvimento do documentário moderno britânico entre as décadas de 1930 e 1940.

Especialmente no caso brasileiro, o esforço em tirar o trabalho de Cavalcanti do desconhecimento público ganha contornos de uma *mea culpa* por uma série de escolhas críticas e historiográficas que quase apagaram a figura do cineasta da história do cinema realizado no Brasil, ao passo que em algumas pesquisas europeias Cavalcanti é posto no mesmo nível de importância de cineastas como Serguei Eisenstein, Robert Flaherty e Dziga Vertov. No entanto, guardadas as devidas proporções, essas tentativas de publicização crítica da vida e da obra de Cavalcanti não são o único ponto em comum entre as pesquisas brasileiras, europeias e estadunidenses. Em seu amplo conjunto, é notável a recorrente menção à homossexualidade do cineasta. E por reconhecer que este é um dado amplamente reproduzido, porém sempre de maneira prudente ou discreta e nunca tornado objeto de estudo, é produtivo perguntar se a presença da homossexualidade na biografia e na trajetória profissional do cineasta não poderia ser explorada para além de como mero dado biográfico.

A questão central em minha pesquisa é, portanto, investigar a homossexualidade, ou mais amplamente o homoerotismo, como uma reminiscência estética – por meio de vestígios, rastros, fragmentos, resíduos ou conotações homoeróticas – tanto na biografia de Alberto Cavalcanti como também em vários dos filmes que ele dirigiu, sobretudo na época em que trabalhou junto aos ingleses durante as décadas de 1930 e 1940, contexto histórico em que a homossexualidade era considerada um crime passível de pena legal nos países que constituem o Reino Unido. Dentre os comentários encontrados nas fontes de pesquisa a respeito de algumas ressonâncias homoeróticas na biografia e na filmografia do cineasta, destacam-se os trabalhos de Cecília Nazário, Carla Dórea Bartz e Roberta Canuto (no Brasil) e de Marsha Bryant, Robert Murphy e Ian Aitken (na Europa). Embora se constituam comentários até instigantes do ponto de vista informativo, não foi encontrado entre eles nenhum trabalho de investigação que de fato tenha tido como principal objetivo se deter sobre as tessituras homoeróticas na filmografia do diretor ou produzir uma releitura queer de sua biografia. Assim, uma das questões que pode ser levantada a partir desta perspectiva original sobre a obra de Cavalcanti é se seria possível conectar o cineasta a uma constelação de modernistas queer que fizeram parte das vanguardas artísticas da primeira metade do século XX, bem como se seria possível conectá-lo com as gerações de cineastas que teriam realizado um *old queer cinema* muitas décadas antes do que se convencionou chamar no âmbito acadêmico, ativista e cinematográfico de *new queer cinema* no final do século XX.

Neste caso, tomo especificamente a homossexualidade, e a sexualidade de modo mais amplo, enquanto categorias úteis de análise histórica, estética e política, a exemplo do que já argumentou a pesquisadora feminista Joan Scott (1995) de forma bastante acurada. E, para isso, me apoiarei aqui em uma

triangulação entre leitura de textos biográficos, exame de literatura científica e produção de análise fílmica a fim de identificar, descrever e interpretar os resíduos homoeróticos na biografia e na cinematografia de Cavalcanti. Assim, na primeira parte deste ensaio, retoma-se a trajetória profissional desse diretor de cinema a partir de textos biográficos e da literatura científica disponível, especialmente refletindo sobre sua condição de *cinasta do mundo* (COURI, 2004) e sobre seu *cinema errante* (NAZÁRIO, 2007). Neste mesmo trecho, explorarei alguns *vestígios queer* na biografia de Cavalcanti, isto é, informações que foram por mim compiladas a partir da leitura de textos biográficos, de literatura científica e de algumas conversas que tive com alguns curadores de mostras de cinema e pesquisadores que já estudaram algum aspecto da vida e da obra do cineasta.

Por fim, o segundo e último trecho deste périplo será dedicado a analisar algumas conotações ou resíduos homoeróticos em alguns filmes de Cavalcanti, mais especificamente a partir de *Coalface* (1935). Não se trata, aqui, de uma análise fílmica convencional que tenta esgotar os objetos fílmicos frame a frame, mas sim de um ensaio crítico que toca as imagens fílmicas a partir de uma espectadorialidade queer (DOTY, 1993), que interroga a presença de conotações queer (LACERDA JÚNIOR, 2015) presentes na organização interna do filme, bem como levanta comentários a respeito de um *gay gaze* (DRUKMAN, 1995) através do qual Cavalcanti filma os operários das minas de carvão de maneira posada enquanto eles descansam em um dia de trabalho.

## Vestígios queer na biografia de Alberto Cavalcanti

Em seu livro *O cinema errante*, Luiz Nazário (2007, p. 1) comenta a trajetória de alguns cineastas que, em suas palavras, “escolheram o exílio como estilo de vida, não possuem nenhuma clara identidade nacional e nem uma posição muito cômoda nas enciclopédias especializadas, aquelas que são divididas em cinematografias nacionais e que destacam seus diretores mais representativos”. Alberto Cavalcanti é, segundo o pesquisador, um desses cineastas que em função de sua trajetória errática por Brasil, França e Inglaterra produziu um cinema cosmopolita, falado em vários idiomas e que ocupa um lugar incerto e, ao mesmo tempo, único na história do cinema mundial. Cavalcanti nasceu na cidade do Rio de Janeiro, Brasil, no dia 6 de fevereiro de 1897. Em 1914, sua família o enviou para estudar arquitetura na Escola Superior de Artes de Genebra, Suíça, onde ele manteve seu interesse pelo cinema e pelo teatro. Depois partiu para Paris, França, onde passou a trabalhar como cenógrafo nos filmes de Marcel L’Herbier, Louis Delluc e outros diretores da primeira vanguarda francesa. Na verdade, como aponta sua biografia escrita por Lorenzo Pellizzari e Claudio Valentineti (1995, p. 55), “quase todas as correntes, escolas ou tendências da primeira metade do século XX foram visitadas ou marcadas pela personalidade de Alberto Cavalcanti”, a começar pela *avant garde* francesa.

*Rien que les heures* (1926), tendo sido um dos seus primeiros filmes realizados na França, inaugurou a série de sinfonias urbanas sobre as grandes metrópoles do século XX. Produzido pela Neo Filmes, o curta-metragem é um “caleidoscópio impressionista e experimental sobre a cidade de Paris, mais especificamente, sobre um dia na vida das pessoas pobres e marginalizadas da cidade” (NAZÁRIO, 2007, p. 5), ideia que inspiraria outros cineastas de vanguarda em obras do mesmo estilo, a exemplo de: *Berlin Die sinfonie der Großstadt* (1927, de Walter Ruttmann); *Tcheloveks Kino apparátóm* (1929, de Dziga Vertov); e *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929, de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex). Depois de dirigir, roteirizar e produzir tanto filmes da *avant garde* quanto filmes comerciais e de entretenimento na França, onde também pôde experimentar o fim do cinema mudo, a imposição do sistema sonoro e os primórdios do cinema industrial, Cavalcanti partiu para a Inglaterra em 1933, onde substituiu o documentarista Robert Flaherty no cargo de instrutor do grupo de cineastas que produziam documentários no *General Post Office* (GPO), o Departamento Britânico de Correios e Telégrafos, cuja unidade de cinema era dirigida por John Grierson.

No GPO, Cavalcanti colaborou com o que veio a ficar conhecido como documentário moderno, tendo exercido diferentes funções, como as de diretor, produtor e sonoplasta em filmes importantes como *Coalface* (1935), *Night Mail* (1936), *North Sea* (1938) e *Song of Ceylon* (1934). Por sua contribuição ao cinema inglês, o governo britânico chegou a oferecer ao diretor, na época, a nacionalidade inglesa – a qual, segundo seu amigo e biógrafo Sérgio Caldieri (2005), foi prontamente recusada. Ainda na Inglaterra, durante a Segunda Guerra Mundial, Cavalcanti trabalhou junto à produtora Ealing, onde novamente combinou documentário e ficção em filmes como *The Foreman Went to France* (1941) e *Went the Day Well?* (1942), logo em seguida retornando exclusivamente à ficção em filmes que o consagraram como diretor, a exemplo de *Dead of Night* (1945), *Adventures of Nicholas Nickleby* (1946) e *For Them That Trespass* (1948).

Já nos anos 1950, regressando ao Brasil, Cavalcanti ajudou a criar a Vera Cruz, primeira tentativa de industrialização do cinema brasileiro e empresa por meio da qual o diretor produziu o filme *Caiçara* (1950) e *Terra é sempre terra* (1951). No Brasil, Cavalcanti também chegou a trabalhar na Produtora Maristela, onde dirigiu *Simão, o caolho* (1952), e na Kino-Filmes, onde dirigiu *O canto do mar* (1952) e *Mulher de verdade* (1954). Ainda no Brasil, publicou o livro *Filme e realidade* em 1952. Apesar de ter realizado filmes e publicado seu livro, pesquisadores como Norma Couri (2004), Luiz Nazário (2007), Cecília Lima (2012), Roberta Canuto (2018), Ian Aitken (2008) e o biógrafo Sérgio Caldieri (2005), são unânimes ao afirmar que esse período em que Cavalcanti permaneceu no Brasil foi desastroso. Malvisto por suas posições de esquerda, criticado pelos expoentes do Cinema Novo Brasileiro por não fazer filmes socialmente engajados, difamado por vir da Europa para tentar industrializar o cinema brasileiro, Cav<sup>1</sup> retornou à Europa muito desapontado com o que viveu em sua terra natal. O processo de difamação que sofreu no Brasil o deixou praticamente invisível na história do cinema brasileiro durante décadas.

Alberto Cavalcanti morreu em Paris em 23 de agosto de 1982, e as informações aqui expostas podem, de fato, ser encontradas em uma série de estudos que repetem, basicamente, uma mesma narrativa. De um lado, os textos biográficos, a exemplo das biografias mais completas sobre o diretor: *Alberto Cavalcanti* (1995), de Lorenzo Pellizzari e Claudio Valentineti; *Alberto Cavalcanti: o cineasta do mundo* (2005), de Sérgio Caldieri; *Biographies: Alberto Cavalcanti* (2008), de Ian Aitken. Todos estes textos recuperam os principais aspectos da vida profissional do diretor, desde sua mudança do Brasil para a Suíça até sua morte na França na década de 1980. De outro lado, há uma série de pesquisas dedicadas a investigar os aspectos formais da obra de Cavalcanti e as diferentes funções que ele exerceu no cinema – como as de diretor, produtor, editor de som, figurinista etc. Parte dessa bibliografia é especialmente interessada, como já foi dito, no vanguardismo estético de seu trabalho, especialmente em seus vínculos com alguns traços da estética impressionista e surrealista no contexto das vanguardas francesas, a exemplo dos trabalhos de Richard Abel (1984) e Nouredine Ghali (1995). Há também um vasto conjunto de pesquisas que buscam investigar os traços cavalcantianos no documentário moderno, sobretudo o britânico. Esses traços dizem respeito, por exemplo, à criatividade experimental e poética, ao híbrido entre ficção e documentário e às tessituras do neorealismo italiano, a exemplo dos pioneiros trabalhos da pesquisadora Elizabeth Sussex na década de 1970 e, posteriormente, das contundentes investigações de Robert Murphy (1989) e de Roberta Canuto (2018).

Além disso, há que se destacar que, embora algumas pesquisas realizadas no Brasil também tenham investigado as fases francesa e inglesa de Alberto Cavalcanti, a exemplo do próprio trabalho de Canuto (2018), há pesquisas que também buscaram dar conta de entender o complexo retorno de Cavalcanti ao Brasil nos anos 1950 e suas tentativas frustradas de industrializar o cinema de seu país de origem, a exemplo do trabalho de Norma Couri (2004). Esse amplo conjunto de estudos demonstra, sobretudo, o quão profícuo foi o exercício profissional de Cavalcanti, tendo ele morado e trabalhado em três países diferentes

<sup>1</sup> Apelido de Cavalcanti entre os ingleses, que tinham dificuldade em pronunciar seu nome.

(Brasil, França e Inglaterra) e vivido curtas estadias de viagem e moradia em Portugal, Suíça, Alemanha, Rússia, Sri Lanka, Itália etc., mudanças e pontos de virada geográfica geralmente justificados, na bibliografia aqui reunida, por desejos profissionais e necessidades financeiras.

Porém, frente a este amplo conjunto biográfico e investigativo, fica uma questão: e se perguntássemos se o traço errante de Cavalcanti não dissesse respeito apenas aos seus deslocamentos geográficos e ao seu cinema cosmopolita, mas que também fosse errante em alguns aspectos “oblíquos” ou queers que ficaram à sombra da maior parte dos estudos aqui citados? Mesmo nos textos biográficos, a homossexualidade de Cavalcanti é uma informação que não ganha mais do que uma ou duas linhas, isso porque o acesso às vivências homossexuais do diretor é, de fato, quase impossível, o que demonstra, também, que a homossexualidade é muitas vezes um dado de difícil acesso quando o assunto é os artistas que viveram e trabalharam na primeira metade do século XX. Para a realização desta pesquisa, têm sido feito um grande esforço para acessar os arquivos pessoais – que incluem roteiros fílmicos, bilhetes, cartas, cartões postais, diários e fotografias – de Alberto Cavalcanti. Esse material encontra-se nas mãos do filho de Sérgio Caldieri, o jornalista e amigo que escreveu a biografia de Cavalcanti publicada no Brasil em 2005 e que antes de sua morte, em 2021, era responsável por permitir a outros pesquisadores o acesso a esses arquivos.

Segundo o próprio Caldieri (2005), ele teve acesso a esses documentos quando um amigo de Cavalcanti em Paris os enviou após a morte do diretor. A pesquisadora Roberta Canuto, provavelmente a última pessoa a ter tido acesso a tais arquivos, me descreveu por e-mail que, quando visitou Caldieri, se deparou com cinco caixas lotadas de documentos que foram remetidos ao jornalista via correio após a morte de Cavalcanti. Infelizmente, o jornalista e biógrafo veio a falecer em 2021, e os documentos não foram, até hoje, enviados a uma instituição para guarda. Com sua morte, seu filho é o atual detentor dos documentos e tem sido, até o momento da escrita deste ensaio, evasivo com relação a minhas solicitações para pesquisar esses arquivos. Muito embora o projeto em questão tenha adquirido inúmeros livros que delinham alguns períodos da vida de Cavalcanti, reconheço que o arquivo que está nas mãos do filho de Sérgio Caldieri é importante para esta pesquisa porque pode revelar informações mais detalhadas sobre a dimensão queer da vida e da obra do cineasta.

Sobre a vida amorosa de Cavalcanti e sua condição homossexual, em conversa com Hernani Heffner, então coordenador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na época em que a instituição sediou uma mostra de cinema em homenagem ao cineasta, foi-me dito que seria quase impossível angariar muitas informações a respeito do tema em questão, visto que amantes, parentes e amigos íntimos de Cavalcanti são todos falecidos. Mesmo os casos brasileiros, a exemplo de Raí e Adalberto, os famosos assistentes e amantes de Cavalcanti no período em que ele trabalhou na Vera Cruz, não deixaram parentes ou arquivos com possíveis informações nesse sentido. Mesmo a maior amiga de Cavalcanti, a socialite Yolanda Penteadó, que escreveu uma autobiografia em 1976 em que Cavalcanti é citado, também faleceu na década de 1980 e sempre foi muito cuidadosa ao falar em público devido às perseguições que seu amigo sofreu no Brasil por ser homossexual. Já o sobrinho homônimo de Cavalcanti também faleceu nos anos 2000 e não teve descendentes, tendo sido o único herdeiro direto do cineasta.

Desse modo, e até o momento, resta buscar apoio nas informações disponíveis em documentos públicos, a exemplo de algumas biografias e investigações científicas que já foram aqui citadas. Em *Cinema errante* (2007), de Luiz Nazário, há um breve parágrafo em que o pesquisador afirma que a homossexualidade de Alberto Cavalcanti, então um adolescente que estudava em uma escola militar da zona Sul do Rio de Janeiro, manifestou-se ainda muito cedo através do contato com a arte teatral, tendo nessa época mantido uma ambígua amizade com o escritor brasileiro, também homossexual, Roberto Gomes. De acordo com Newton Moreno (2002), Roberto Gomes foi um artista que escreveu, de modo precursor na década de 1910, peças teatrais que abordavam a ambiguidade sexual, e sua amizade também ambígua com Cavalcanti teria sido, segundo Nazário (2007), o motivo pelo qual o pai de Cavalcanti o teria enviado em 1914 para Genebra, na Suíça.

Naquele ano de 1914, Cavalcanti tinha 17 anos de idade, e seu exílio parece ser semelhante ao exílio do cineasta e escritor brasileiro Mário Peixoto, o qual, mais ou menos na mesma época e ainda adolescente, também foi enviado pela família para a Inglaterra e registrou nos livros *Cadernos verdes* (1935) e *Diários da Inglaterra* (1927) uma sensibilidade sublinhada pela melancolia, pela sensação de não pertencimento e pelo exílio marcado pela homossexualidade. Caldieri, na biografia de Cavalcanti publicada em 2005, também sugere – contudo, sem utilizar a palavra homossexualidade – que o pai de Cavalcanti de fato não aprovava sua amizade com Roberto Gomes, tendo em vista que este influenciava o então adolescente a faltar a aulas da escola para assistir várias peças teatrais e a frequentar festas e bailes. Não há relatos sobre relações afetivas e sexuais de Cavalcanti durante o período em que viveu em Genebra, embora a biografia escrita por Lorenzo Pellizzari e Claudio Valentinetti (1995, p. 89) afirme que este foi o período em que Cavalcanti “se emancipou intelectual e sexualmente”.

Sobre esse aspecto, Caldieri (2005), Nazário (2007) e Pellizzari e Valentinetti (1995) praticamente remetem aos textos uns dos outros para comentar episódios em que Cavalcanti, tendo uma personalidade bastante boêmia, teve relações sexuais com homens e mulheres, a exemplo do período em que viveu na França e manteve uma ambígua amizade com o arquiteto Fernand Dorier, chegando a ter relações sexuais com o próprio Dorier e sua esposa. Ainda na França dos anos 1920 e 1930, o cineasta conheceu o poeta André Gide (também homossexual). Ambos fizeram uma viagem de carro para a Alemanha em companhia de outros amigos, o que demonstra que Cavalcanti mantinha relações de amizade e interesse profissional com outros artistas homossexuais de sua época, incluindo o contato com o cineasta russo Sergei Eisenstein pelo menos em três ocasiões – uma na França, outra na Suíça e outra na Rússia.

No período em que viveu na Inglaterra, Cavalcanti teve proximidade com o poeta WH Auden e o compositor Benjamin Britten, ambos homossexuais. No filme *Night Mail* (1936), Cavalcanti trabalhou com ambos os artistas, enquanto no documentário *Coalface* (1935) foram utilizados por ele alguns versos amorosos de WH Auden enquanto a câmera enquadra o torso nu de homens trabalhadores, construindo uma tessitura homoerótica que conecta som e imagem, como poderá ser visto mais à frente. No entanto, parece ter sido nos bastidores durante o período em que tentou erguer a produtora Vera Cruz que a homossexualidade de Cavalcanti foi mais bem documentada a partir de agressões homofóbicas. No Brasil, o diretor teria sofrido uma série de ataques difamatórios por diferentes motivos, mas um deles era o fato de que tanto a esquerda política quanto o meio artístico brasileiro dos anos 1950 não viam com bons olhos alguém que assumia abertamente sua homossexualidade (COURI, 2004).

No clássico trabalho de Maria Rita Galvão, intitulado *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz* (1981), a autora relata dois episódios em que Cavalcanti teria sofrido agressões verbais de cunho homofóbico. A primeira ocorreu no próprio decorrer de criação da produtora Vera Cruz: Cavalcanti teria levantado, sem apoio administrativo, uma grande infraestrutura de produção cinematográfica, e, numa ocasião de extrema irritação sua em função de uma série de boicotes que vinha sofrendo, foi chamado de “bicha histérica” pelo produtor Abílio Pereira de Almeida. O segundo episódio comentado por Galvão em seu livro foi o comentário de Gini Brentani, esposa de Jacques Deheinzeln, o *cameraman* do filme *Terra é sempre terra*: “Havia pederastas, claro, e como estavam em contato com Cavalcanti, pode-se imaginar que eram muitos” (GALVÃO, 1981, p. 125).

Esses episódios descritos por Maria Rita Galvão são recuperados por Pellizzari e Valentinetti na biografia que fizeram do cineasta, afirmando que tais comentários e agressões “não eram essenciais”, mas que forneceram a Cavalcanti “uma razão a mais para provar da amargura, para se sentir incompreendido e, num certo sentido, traído pelo Brasil” (PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 46). A biografia escrita por eles é constituída basicamente de entrevistas com Cavalcanti e, assim como na pesquisa de Norma Couri (2004), conta que, ao ser difamado por causa de sua homossexualidade, visto como conservador por Glauber Rocha e outros integrantes do Cinema Novo Brasileiro, considerado comunista pela burguesia brasileira e criticado



como colaborador do então presidente Getúlio Vargas por ajudar na criação da Comissão Nacional de Cinema, Cavalcanti retornou desgostoso à Europa em dezembro de 1954. No seu retorno, encontrou-se com Bertolt Brecht e passou a trabalhar na adaptação para o cinema da peça teatral *Herr Puntilla und sein Knecht* (1955).

Admirador do ator britânico Trevor Howard e entusiasta da figura de Greta Garbo (estrangeira, misteriosa e envolta em buchichos bissexuais), como o próprio diretor comenta em seu livro de 1957, Cavalcanti talvez não tenha deixado muitas declarações a respeito de sua orientação sexual, e por isso podemos estar diante de mais um caso daqueles artistas que viveram a primeira metade do século XX e quase nada deixaram de explícito a respeito de uma sensibilidade queer ou mesmo sobre suas práticas sexuais não normativas. O que se apresentou aqui, neste tópico da pesquisa, foi um compilado de informações, ou mesmo anedotas encontradas em uma série de estudos acadêmicos e textos biográficos sobre o diretor. Contudo, talvez Cavalcanti tenha justamente deixado alguns profícuos elementos queer ou homoeróticos naquilo em que mais depositou dedicação em toda a sua vida: o cinema.

## Vestígios queer na filmografia de Alberto Cavalcanti

Não é exatamente fácil ter acesso a todos os filmes em que Cavalcanti trabalhou durante sua trajetória profissional. Por ter exercido praticamente todas as funções de um set de filmagem (diretor, produtor, roteirista, figurinista, montador, editor de som, cenógrafo, diretor de arte etc.), ele trabalhou em cerca de 126 filmes entre as décadas de 1920 e 1970. De fato, é o cineasta brasileiro de maior reconhecimento na Europa, ao passo que no Brasil segue sendo um desconhecido para o grande público. A maior parte dos filmes em que trabalhou, incluindo todos aqueles nos quais atuou como diretor, encontra-se sob a guarda da *Cinémathèque Française* (Paris, França), do *British Film Institute* (Londres, Inglaterra) e da Cinemateca Brasileira (São Paulo, Brasil). A Cinemateca Brasileira, embora tenha sob sua guarda quase todos os filmes do cineasta realizados no Brasil e na Europa, não costuma dar acesso a essas obras – sendo isso algo que constatei em uma consulta que fiz por e-mail. Já a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dos filmes realizados no Brasil, possui apenas *O canto do mar* (1952) em 35mm, *Mulher de verdade* (1954) e *Simão, o caolho* (1952), ambos em DVD.

Na internet, em sites como o YouTube, é possível encontrar vários títulos na íntegra, como *Rien que les heures* (1926), *La p'tite Lili* (1927), *O canto do mar* (1952), *Pett and Pott* (1934), *Coalface* (1935), *Mulher de verdade* (1954), *Simão, o caolho* (1952), *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby* (1947) e *Herr Puntilla und sein Knecht* Matti (1955-1960). Em contato com pesquisadores que já se dedicaram a estudar algum aspecto da obra de Cavalcanti, pude adquirir cerca de 20 filmes do cineasta. Assim, no atual tópico desta pesquisa, concentro-me no material que tenho em mãos. E como este se trata de um primeiro gesto de aproximação do material fílmico, reconheço que muitos dos filmes encontrados poderiam ser considerados para este ensaio, porém darei, aqui, atenção a um filme que foi dirigido por Cavalcanti no período em que trabalhou com a realização de documentários junto ao GPO, em Londres, quando já fazia uso do sistema sonoro. Por já ter assistido a maior parte dos filmes do diretor, reconheço que sua filmografia é repleta de resíduos ou subtextos queer; porém, como primeiro gesto analítico, considerarei apenas *Coalface* (1935).

Em *Coalface*, se de um lado o homoerotismo em seu registro explícito é obviamente subtraído, ele ainda se faz presente através de uma marca residual ou de um rastro que permite que se tome posse desse homoerotismo a partir de sua própria existência implícita. Isso que chamo aqui de *vestígios queer* no cinema de Alberto Cavalcanti poderia ser entendido, também, enquanto uma forma de *conotação queer*. No clássico trabalho de Roland Barthes *Mitologias* (2009), a conotação pode ser amplamente compreendida como uma significação secundária ou como atributos implícitos que não podem ser enxergados ou percebidos de maneira imediata, visto que estão sobrepostos por um significante primário ou hegemônico,

isto é, a denotação. Em função desse significante denotativo hegemônico, o estudo conativo tanto de obras literárias quanto cinematográficas sempre correm o risco de serem interpretadas, segundo Barthes, como mero produto da especulação. E, desse modo, para afastar de maneira o mais contundente possível o risco de ser interpretada como mera especulação, especialmente nos casos de estudos que apontam um caráter homoerótico em obras artísticas, há a tentativa de se valer de informações extratextuais ou extrafílmicas – a biografia do autor, por exemplo – para embasar as respectivas análises e evitar superinterpretação (LACERDA JÚNIOR, 2015).

O estudo das conotações homoeróticas em diferentes obras do século XIX e XX continua sendo, segundo Luiz Francisco Buarque de Lacerda Júnior (2015), um método comum para entender como alguns artistas homossexuais abordaram o homoerotismo de forma velada, ficando assim protegidos de uma moral heterossexual vigente.

A utilização histórica da conotação para a expressão velada do homoerotismo ajuda também a expor o funcionamento da matriz de inteligibilidade heterossexual que eleva a heterossexualidade ao nível da norma, restando ao desejo homoerótico as margens e o caráter de desvio. É somente repousando sobre esse dispositivo que a conotação do homoerotismo funciona, uma vez que é a própria matriz de inteligibilidade que institui o desejo e as identidades heterossexuais como significações primárias de todo significante, ou seja, como o sentido *a priori* de todo texto, a não ser nos casos em que o contrário é explicitamente indicado (LACERDA, 2015, p. 57).

Para Alexander Doty (1993), a conotação foi durante muito tempo o armário representacional e interpretativo do homoerotismo nos contextos culturais. Nesse caso, para Doty, a conotação seria equivalente ao *gay closet*, condição social e subjetiva que permite a prática do sexo homossexual em contextos repressivos e velados, sendo tanto uma estratégia de resistência quanto uma estratégia assujeitada ou de submissão aos valores heterossexuais hegemônicos. Por compreender esse regime, Doty vai de encontro de uma estratégia expandida para analisar os subtextos homoeróticos em produtos culturais, deslocando parcialmente as análises do texto/objeto em si e das supostas intenções ou dados biográficos do autor/artista para uma relação entre objeto e crítico/espectador, dando valor às leituras e interpretações subalternas/alternativas.

Eu tenho um recado para a cultura hétero: suas leituras de textos é que são “alternativas” para mim, e elas sempre parecem tentativas desesperadas de negar o caráter queer que é claramente parte da cultura de massa. O dia em que alguém conseguir determinar sem sombra de dúvida que imagens e outras representações de homens e mulheres casando-se, com seus filhos, ou fazendo sexo, inegavelmente retratam “heterossexualidade”, é o dia em que se pode afirmar que nunca nenhuma lésbica ou gay se casou, teve filhos através de sexo hétero ou fez sexo com alguém do gênero oposto por qualquer que fosse a razão (DOTY, 1993, p. 13, tradução nossa).<sup>2</sup>

Esse espectador queer identificado por Doty – isto é, o consumo de produtos cinematográficos por sujeitos identificados com a cultura homoerótica no contexto de uma cultura hegemonicamente heterocentrada – é o que ancora, para além das análises dos objetos em si, uma identificação de rastros, vestígios, resíduos ou conotações queer em produtos artísticos e culturais como *Coalface*. No caso desta pesquisa, para além do estudo de textos biográficos e de literatura científica, irei me ancorar justamente nesse argumento de Doty. Encontro-me aqui na posição de um sujeito que é tanto espectador quanto pesquisador identificado com a cultura homoerótica, e por esse motivo não concebo que as interpretações queer da

<sup>2</sup> No original: “I’ve got news for straight culture: your readings of texts are usually ‘alternative’ ones for me, and they often seem like desperate attempts to deny the queerness that is so clearly a part of mass culture. The day someone can establish without a doubt that images and other representations of men and women getting married, with their children, or even having sex, undeniably depict ‘straightness’, is the day someone can say no lesbian or gay has ever been married, had children from heterosexual intercourse, or had sex with someone of the other gender for any reason”.

filmografia de Alberto Cavalcanti sejam meramente “interpretações alternativas” ou o desejo de “ver coisas que não existem”. Parto de uma concepção de produção de conhecimento que é “objetivamente situada e posicionada” (HARAWAY, [1995] 2009) em uma perspectiva queer através da qual será produzido um estudo que resulta tanto da minha identificação com o objeto em questão quanto da articulação da complexa gama de vestígios e conotações queer que fazem parte de uma filmografia inserida na “subcultura homossexual” dos anos 1930 e 1940, ou seja, fortemente contingenciada pelos valores heterossexuais denotativos e hegemônicos da época.

A existência ou não de um homoerotismo em *Coalface* faz lembrar, como argumenta Carla Bartz (2003), da famosa discussão sobre o adultério ou não de Capitu no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis: “É fato que a crítica na época do lançamento do livro nem sequer passou perto de cogitar a falibilidade de Bentinho como narrador, e da mesma forma que no romance do escritor brasileiro, essa discussão em *Coalface* parece apenas começar” (BARTZ, 2003, p. 87-88). De fato, não há documentos que comprovem que houve uma percepção da sensibilidade homoerótica com que Cavalcanti filmou os operários da indústria de carvão em *Coalface* no momento das primeiras exposições do curta-metragem. No entanto, essa discussão também pouco avançou após os comentários da pesquisadora Marsha Bryant feitos apenas em 1997, isto é, 63 anos após o lançamento de *Coalface*. Nesse texto da autora, ela se pergunta:

Como essas imagens francamente homoeróticas vieram a circular nos filmes patrocinados pelos governos, e como os críticos passaram a ignorá-las? A resposta está em grande parte em nossos hábitos de visualização. Condição à leitura de filmes como *Industrial Britain* e *Coalface* como cinema retórico, geralmente concedemos primazia à exposição do narrador de voz-off. [...] A tendência de ler filmes da EMB e GPO como articulados a agenda social de Grierson em conjunto com seus ensaios também suscita leituras centradas nos comentários. Como consequência de tais convenções, aprendemos a ver os mineiros nestes filmes apenas como informação socioeconômica (BRYANT, 1997, p. 39, tradução nossa).<sup>3</sup>

*Coalface* foi realizado por Cavalcanti no período em que morou e trabalhou na Inglaterra, a partir de 1933. A partir daquele ano, o cineasta substituiu o documentarista Robert Flaherty no cargo de instrutor do grupo de cineastas que produziam documentários no *General Post Office* (GPO), o Departamento Britânico de Correios e Telégrafos cuja unidade de cinema era dirigida por John Grierson. No GPO, Cavalcanti colaborou em diferentes funções e contribuiu para a construção da identidade do documentário moderno. Nazário (2007) descreve *Coalface* com um filme que possui uma iluminação muito próxima daquela utilizada no cinema expressionista alemão, bem como uma edição inspirada no cinema mudo soviético. Porém, em meio a essas tendências modernistas e de vanguarda, *Coalface* nos mostra algo aparentemente banal.

O filme narra a extração do carvão nas minas subterrâneas da Grã-Bretanha, uma das principais atividades econômicas do país naquela época. Na primeira parte, o curta-metragem de 12 minutos apresenta uma série de imagens externas que descrevem a estrutura física de uma mina de carvão, bem como o modo como era feito o processo de extração do minério e quais eram as principais regiões de produção do país. Esse primeiro bloco, assim como o terceiro, não é feito de imagens originais. Carla Bartz (2003), confirmando os argumentos de Ian Aitken (1998; 2008), lembra que algumas dessas cenas já haviam sido utilizadas em outros filmes do GPO, a exemplo de *Industrial Britain* (1931) e *Song Of Ceylon* (1934). Este último contou com Cavalcanti na função de produtor.

<sup>3</sup> No original: “How did these frankly homoerotic images come to circulate in government-sponsored films, and how did critics come to ignore them? The answer lies largely in our viewing habits. Conditioned to read films like *Industrial Britain* and *Coalface* as rhetorical cinema, we generally give primacy to the exposition of the voice-over narrator. [...] The tendency to read E.M.B and G.P.O films as articulating Grierson’s social agenda in conjunction with his essays also prompts commentary-centered readings. As a consequence of such conventions, we learn to see the miners in these films only as socio-economic information”.

No segundo bloco do filme, mais precisamente a partir dos 2 minutos e 43 segundos, o foco é o trabalho dos mineradores. É neste pequeno trecho onde os subtextos queer e homoeróticos estão presentes. Percebemos que os homens trabalhadores adentram a mina por meio de suas sombras projetadas na parede. Trata-se de um jogo de luz e sombra que confere uma beleza expressionista às imagens e também a de uma montagem bastante experimental para a época, ainda mais se tratando de um documentário de “cunho informativo”. Em seguida, somos informados pela voz *off*, e vemos pelas imagens, que os trabalhadores tiram suas camisetas antes de dar início ao trabalho em função da elevada temperatura ambiente no interior da mina. Assim, o espectador acompanha uma série de frames em que os corpos seminus dos homens que mobilizam a picareta são ressaltados pela forte iluminação, destacando os músculos protuberantes de seus tórax e braços em contraste com a escuridão do lugar.

Em seguida, o narrador informa que depois de 7 horas e meia de trabalho os rapazes param para almoçar às 13h30. Diferentemente da maioria das imagens do primeiro e do terceiro blocos, as cenas do trabalho e as cenas do almoço dentro da mina de carvão que compõem essa segunda parte do filme foram totalmente realizadas em estúdio pelo próprio Cavalcanti, o que demonstra que também não havia uma preocupação com uma “essência documentarista” nos filmes do GPO. Durante essas cenas do almoço, ainda com o torso nu, os funcionários da mina sentam-se sobre as pedras, desembrulham o que parece ser um sanduíche e bebem chá em garrafas de vidro. Apesar do calor que em tese haveria dentro da mina de carvão, os homens se alimentam de maneira posada para a câmera com a camiseta descansando sobre um dos ombros. Há uma breve conversa entre dois personagens, e depois o silêncio. A pele branca dos operários com seu torso nu segue fortemente iluminada e contrasta com a escuridão interna da mina. Vemos rápidos *close ups* de torsos nus, mãos, pernas e pés. O ritmo do filme torna-se mais lento. Não há narração, apenas contemplamos os homens se alimentarem. E o que parece ser uma sequência com a intenção de conferir dignidade ao trabalhador também acaba por ser uma pequena fração homoerótica dentro do curta-metragem.



**Figura 01:** Perspectivas homoeróticas em *Coalface*

**Fonte:** *Coalface* (1935), direção de Alberto Cavalcanti.



**Figura 02:** Perspectivas homoeróticas em *Coalface*

**Fonte:** *Coalface* (1935), direção de Alberto Cavalcanti.

O cinema de Cavalcanti, que nunca foi analisado sob uma perspectiva gay ou queer, tem nesse filme, mais especificamente nesta curta fração de cenas apresenta nas figuras 1 e 2, uma oportunidade especial de ser identificado com o exercício fílmico que Stevan Drukman denominou em 1995 de *gay gaze*, termo que foi posteriormente recuperado por pesquisadores como Claire Boyle (2012) e Salem Gokcen (2012). Para esses pesquisadores, o *gay gaze* não é equivalente ao conceito de *male gaze* encontrado no clássico texto *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, de Laura Mulvey, lançado pela primeira vez em 1975. Inspirada no conceito de *escopofilia* de Sigmund Freud, em sua obra Mulvey [1975] 1983) reflete sobre como a mulher havia sido, até então, figurada no cinema *a partir* do olhar masculino e *para* o olhar masculino. Isto é, a mulher figurando como objeto erótico, submisso e secundário na narrativa fílmica para o cineasta homem, para o protagonista masculino da narrativa e para uma legião de espectadores masculinos.

Esse conceito de *male gaze*, tradicionalmente associado a um exercício heterossexual de realização fílmica, passou por muitas releituras desde os anos 1970, tendo a própria Mulvey anos mais tarde revisto sua proposição e reconhecendo, entre outros componentes, sua perspectiva heterocentrada. No entanto, uma das revitalizações desse caminho aberto pela autora é a discussão em torno de termos como *gay gaze* ou *lesbian gaze*, sendo que em nenhum destes dois casos está pressuposta uma assunção negativa do exercício do olhar como havia no termo *male gaze* cunhado por Mulvey. Ao contrário, segundo Drukman (1995), o *gay gaze* pode incorporar a identificação de espectadores gays com a figura feminina da diva no cinema ou na música,<sup>4</sup> assim como incorpora o olhar desejante ou voyeurístico (muitas vezes interdito pelas normas heterossexuais) que homens gays direcionam à figura masculina no cinema na condição de espectadores gays, de personagens gays ou mesmo na condição de cineastas gays – como parece ser o caso de Cavalcanti na condição de diretor de cinema que escolhe, deliberadamente, filmar atores seminus interpretando operários dentro do estúdio.

<sup>4</sup> Sobre a histórica identificação de homens gays com as figuras femininas no cinema e na música, indico o amplo trabalho de Richard Dyer (2002) sobre culturas queer.

Cavalcanti desenvolve, de fato, um artifício técnico e estético de contemplação de corpos masculinos em repouso, enquanto todo o restante do filme, inicialmente de cunho informativo, é amplamente feito de cenas externas. Enquanto na percepção de Laura Mulvey (1983) as mulheres eram livremente olhadas de forma objetificada para reduzir o medo da castração que evocariam, no *gay gaze* de Alberto Cavalcanti o voyeurismo possui um significado diferente. Correndo o risco de ser interditado por uma moral homofóbica, esse olhar de contemplação do diretor para aqueles homens que descansam de maneira posada, assim como a presença dos inúmeros close ups de seus corpos desvelam o forte desejo homoerótico com o qual aquelas imagens foram feitas. Isto pois nessas cenas temos o corpo masculino sendo filmado como um “objeto escapular” ou como receptor de uma atividade de prazer do próprio diretor, um elemento comum da teatralidade gay (CLUM, 1992) que é recuperado por Cavalcanti de maneira sutil, talvez pouco consciente, mas não menos perceptível.

Apesar de se tratar de cenas realizadas dentro de um estúdio e não dentro ou nos arredores da mina, esse gesto fílmico de Cavalcanti não é deslocado do contexto da obra nem da ampla filmografia do diretor, tendo em vista a sua infidelidade à prescrição de estilos cinematográficos e a maneira experimental com que o cineasta sempre trabalhou. Além de ter sido precursor, junto aos outros cineastas da vanguarda francesa, de um cinema experimental, ter bebido de fontes neorrealistas e expressionistas e misturado documentário e ficção em uma série de filmes que dirigiu, esse pequeno trecho erótico e voyerístico de *Coalface* também demonstra que Cavalcanti recupera uma estética próxima do *tableau vivant* do século XIX. No entanto, nesse filme, a proximidade com o *tableau vivant* não se trata de um mero arcaísmo, mas de um recurso ou artifício atualizado pelo próprio *gay gaze*, que oferece, tanto para o seu diretor quanto para um público homossexual, uma miríade de corpos masculinos para serem contemplados.

Apesar da beleza das imagens e do prazer que elas podem ter evocado para o homem que as filmou e para os espectadores gays que as tenham visto na época de seu lançamento, penso em como essas imagens poderiam significar, tanto para Cavalcanti quanto para espectadores homossexuais daquela época, uma forma de “caos sexual” ou de “tensão do desejo homossexual”, para usar aqui as palavras de John Clum (1992). Isto pois, se por um lado o *gay gaze* de Cavalcanti é naturalmente perceptível pelas escolhas de enquadramento dos corpos e pela maneira como eles posam para a câmera, esse mesmo *gay gaze* também parece ser tanto desvelado quanto ocultado pela admiração que muitos cineastas e intelectuais de esquerda da época tinham, incluindo aqueles que trabalhavam no GPO, para com o homem proletário e trabalhador. Isto é, o homem operário era para eles, incluindo Cavalcanti, um símbolo de heroísmo, como conta a pesquisadora Marsha Bryant em sua pesquisa sobre o *GPO Film Unit* datada de 1997.

Essa admiração pelo proletariado masculino também aparece, por exemplo, no trabalho de outro diretor de cinema contemporâneo a Cavalcanti, o cineasta russo Sergei Eisenstein. De acordo com Waugh, nos filmes de Eisenstein, “a questão vai além de um suposto ‘olho para a beleza humana’, e em especial para a beleza masculina” (WAUGH, 2000, p. 17, tradução nossa).<sup>5</sup> Na verdade, para o autor, nos filmes de Eisenstein a admiração pela “beleza física do herói proletário veio de uma confluência única de sensibilidade erótica e ideais políticos” (WAUGH, 2000, p. 17). Assim como no trabalho de Eisenstein, que também era homossexual, não parece ser um equívoco afirmar que uma confluência de sensibilidade erótica e ideais políticos também ocorreu em *Coalface*, visto que Cavalcanti foi um cineasta que deu especial atenção às populações trabalhadoras e empobrecidas dos diferentes países em que atuou, a exemplo de *Rien que les heures* (1924), um de seus primeiros filmes feitos na França, até *O canto do mar* (1952), realizado no Brasil. Logo mais à frente, no terceiro bloco do curta-metragem, minutos depois da sequência em que os homens almoçam e descansam, o espectador ainda pode escutar o “Madrigal” do poeta W. H. Auden. Trata-se de um poema de amor que transcrevo a seguir:

<sup>5</sup> No original: “In Eisenstein’s films, the issue goes beyond a supposed eye for human beauty, and in particular for male beauty. Admiration for the physical beauty of the proletarian hero possessed a unique confluence of erotic sensibility and political ideals”.

O lurcher-loving collier, black as night, follow your love across the smokeless hill/ Your lamp is out, the cages are all still/ course for heart and do not miss, for sunday soon is past and, Kate, fly not so fast, for monday comes when none may kiss: be marble to his soot, and to his black be white.<sup>6</sup>

Entoado pelas vozes de algumas mulheres que são a única presença feminina em um filme inteiramente centrado em figuras masculinas, desde os homens que trabalham na extração de carvão (segundo bloco) até aqueles que são funcionários dos processos de distribuição (terceiro e último bloco), esse poema de Auden recebeu relativa atenção de outros pesquisadores. Marsha Bryant, por exemplo, comenta que achou significativo que dois homens gays, o poeta W. H. Auden e o músico/compositor Benjamin Britten, “tenham tido um papel fundamental na formação da prática do cinema documentário britânico dos anos 1930” (BRYANT, 1997, p. 131, tradução nossa).<sup>7</sup> Além de terem trabalhado em cooperação no poema e na trilha sonora para *Coalface*, Auden e Britten foram amplamente aclamados por um trabalho semelhante em *Night Mail* (1936), filme considerado uma obra-prima do GPO e que teve Alberto Cavalcanti em seu processo de produção. Ao falar da importância de dois homens gays na realização de *Coalface*, a pesquisadora esquece de um terceiro, isto é, esquece de comentar a respeito da própria homossexualidade de Cavalcanti, o diretor do filme.

Embora os vestígios homoeróticos de *Coalface* já tenham sido brevemente comentados por outra pesquisadora, a brasileira Carla Bartz, em uma pesquisa sua de 2003, as alusões a eles não são satisfatórias, tendo em vista que o objetivo da autora era, na verdade, recuperar a trajetória do pesquisador entre a França e a Inglaterra, incluindo seu trabalho no GPO Film Unit. Tampouco a pesquisadora levanta questões que podem ir além de uma simples análise fílmica, pois chegamos a um momento em que também é produtivo perguntar: seria Cavalcanti um cineasta queer? Ou melhor, seria possível chamar o cinema de Alberto Cavalcanti de cinema queer? E o que ganharíamos com isso, tendo em vista que o termo cinema queer surgiu apenas no início dos anos 1990 com o clássico texto de Ruby Rich intitulado *New Queer Cinema*?

Harry Benshoff e Sean Griffen (2006) já argumentaram que haveria muitas maneiras de compreender o que é, de fato, um filme queer: por meio da presença de personagens queer, da experiência homossexual do diretor, da sensibilidade queer que guia a produção fílmica mesmo quando o diretor não é LGBT, de uma crítica fílmica a identidades fixas e essencialistas de gênero e sexualidade ou, como também fiz aqui, da apropriação crítica e espectral inclusive daqueles filmes e obras que não fazem de maneira explícita ou direta qualquer menção às sexualidades queer. Quando nos valemos desta última lente de análise para compreender a tessitura queer de uma obra literária ou audiovisual, frequentemente tais objetos correspondem a um contexto histórico e cultural anterior aos anos 1960, década em que os ativismos e os estudos queer ainda não haviam emergido na esfera pública ocidental. Porém, ao levar em consideração tanto a biografia de Cavalcanti quanto sua filmografia – que, neste artigo, é representada por *Coalface* –, é possível sim afirmar que estamos diante de um old queer cinema, isto é, de um cinema queer especialmente marcado por vestígios e subtextos queer, assim como foi o cinema de outros cineastas gays, bissexuais e lésbicas da primeira metade do século XX, a exemplo de George Cukor, Dorothy Arzner, Mário Peixoto, Sergei Eisenstein, Friedrich Wilhelm Murnau, Nicholas Ray e tantos outros que recentemente estão tendo sua obra reinterpretada por uma expressiva historiografia queer.

<sup>6</sup> Trata-se de um poema recitado em inglês no próprio filme, para o qual não há publicação traduzida no Brasil e do qual, assim, apenas transcrevi o áudio. Por se tratar de um poema em linguagem literária bastante metafórica, optei por manter a transcrição do original em inglês.

<sup>7</sup> No original: “[...] they played a fundamental role in shaping the practice of British documentary filmmaking in the 1930s.”

## Considerações finais

Até aqui, fica manifesto que um filme aparentemente de cunho informativo e de propaganda governamental realizado na década de 1930 pode guardar em sua tessitura vários subtextos, resíduos ou conotações queer. Porém, para percebê-los, é necessário afastar o véu heterossexual que cobre boa parte das nossas interpretações dos objetos culturais e artísticos produzidos na primeira metade do século XX. Evidentemente, as questões postas até o momento, não se esgotam. Este ensaio se trata, na verdade, de uma primeira aproximação com as marcas queer na biografia e na filmografia de Cavalcanti. Não apenas da biografia do cineasta e o filme em questão devem ser estudados com maior ênfase nesta pesquisa ainda em fase de desenvolvimento, como a maior parte da filmografia do diretor ainda será analisada mais adiante sob estas mesmas perspectivas aqui abordadas.



## Referências

- ABEL, R. **French Cinema: the First Wave, 1915-1929**. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- AITKEN, I. **The Documentary Film Movement, An Anthology**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Biographies: Alberto Cavalcanti**. Londres: BFI, 2008. (The GPO Film Unit Collection.)
- BARTHES, R. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- BARTZ, C. D. **Coalface, um filme de Alberto Cavalcanti**. 2003. 150 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana, Faculdade de Filosofia, Letras Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- BENSHOFF, H.; GRIFFIN, S. **Queer Images: a History of Gay and Lesbian Film in America**. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2006.
- BOYLE, C. An Ethical Queer Cinema? Hypervisibility and the Alienated Gay Gaze in Ducastel and Martineau's *Ma vraie vie à Rouen*. **Modern & Contemporary France**, v. 20, n. 1, p. 53-69, 2012.
- BRYANT, M. **Auden and Documentary in the 30's**. Londres: University of Virginia Press, 1997.
- DRUKMAN, S. **A Queer Romance**. Londres: Routledge, 1995.
- CALDIERI, S. **Alberto Cavalcanti: o cineasta do mundo**. São Paulo: Teatral, 2005.
- CANUTO, R. E. **Alberto Cavalcanti: homem cinema**. 2018. 281 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- CLUM, J. **Still Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama**. Nova York: Columbia University Press, 1992.
- COURI, N. **O Estrangeiro: Alberto Cavalcanti e a Ficção do Brasil**. 2004. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- DOTY, A. **Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- DYER, R. **The Culture of Queers**. Londres: Routledge, 2002.
- GALVÃO, M. R. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GHALI, N. **L'Avant-Garde Cinématographique en France dans les Années Vingt**. Paris: Editions Paris Expérimental, 1995.

GOKCEN, S. Transparence Me I Want To Be Visible: Gay Gaze in Tom Ford's film A Single Man. **Cinej Cinema Journal**, v. 1, n. 2, p. 86-91, 2012.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 5, p. 7-41, [1995] 2009.

LACERDA JÚNIOR, L. F. B. **Cinema gay**: políticas de representação e além. 2015. 187 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

LIMA, C. N. **Alberto Cavalcanti e César Guerra Peixe**: contribuições Sonoras para o cinema brasileiro. 2012. 359 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

MARCONI, D. **Ensaios sobre autoria queer no cinema brasileiro contemporâneo**. Belo Horizonte: UFMG, 2021. (Selo PPGCOM-UFMG.)

MORENO, N. **A máscara alegre**: contribuições da cena gay para o teatro brasileiro. Sala Preta, [S. l.], v. 2, p. 310-317, 2002.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, [1975] 1983. p. 437-453.

MURPHY, R. **Realism and Tinsel**: Cinema and Society in Britain, 1939-1949. Nova York: Routledge, 1989.

NAZÁRIO, L. **O cinema errante**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PELLIZARI, L.; VALENTINETTI, C. **Alberto Cavalcanti**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1995.

PENTEADO, Y. **Tudo em cor-de-rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, n. 20, v. 2, p. 71-99, jul.-dez. 1995.

WAUGH, T. A Fag-Spotter's Guide to Eisenstein. In: **The Fruit Machine**: Twenty Years of Writings on Queer Cinema. Nova York: Duke University Press, 2000. p. 59-68.

## Informações sobre o artigo

### Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese

O artigo é fruto da pesquisa de pós-doutorado *Excêntricos e soturnos: uma constelação de Modernismos queer no Brasil*, realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

### Fontes de financiamento

O projeto de pesquisa é financiado pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), com Bolsa de Pós-Doutorado Nota 10 (PDR10), identificado com a matrícula 2022.05081.3.

### Considerações éticas

Não se aplica.

### Declaração de conflito de interesses

Não se aplica.

### Apresentação anterior

Não se aplica.

### Agradecimentos/Contribuições adicionais:

Agradeço a Denílson Lopes, Hernani Heffner, Virginia Flores, Roberta Canuto e Fernanda Martins pelas conversas e filmes compartilhados.