

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CINEMA DE ANIMAÇÃO E ARTES DIGITAIS**

Leonardo Barros Vieira

O CINEMA DISSIDENTE DE BRUCE LABRUCE

Belo Horizonte
2014

Leonardo Barros Vieira

O CINEMA DISSIDENTE DE BRUCE LABRUCE

Trabalho de conclusão de curso
apresentado como requisito parcial para
aquisição do grau de Bacharel em
Cinema de Animação e Artes Digitais.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto
Nazario

Belo Horizonte
UFMG / Escola de Belas Artes
2014

Resumo

Análise dos recursos linguísticos usados pelo diretor canadense Bruce LaBruce em três de seus filmes: *Hustler White* (Alemanha / Canadá, 1996), codirigido por Rick Castro, *Otto; or, Up with Dead People* (Alemanha / Canadá, 2008) e *L.A. Zombie* (Alemanha / EUA / França, 2010), que apresentam personagens dissidentes de forma humanizada de modo a explicitar os processos discriminatórios vividos pelos mesmos e propor posicionamentos políticos revolucionários na sociedade capitalista e heteronormativa em que estão inseridos.

Palavras-chave:

dissidência, homossexualidade

Abstract

Analysis of linguistic resources used by the Canadian filmmaker Bruce LaBruce in three of his films: *Hustler White* (Canada / Germany, 1996), co-directed by Rick Castro, *Otto; or, Up with Dead People* (Canada / Germany, 2008) e *L.A. Zombie* (France / Germany / USA, 2010), presenting dissidents in a humanized way to explicit discriminatory procedures against them and to propose possible revolutionary political positions in a capitalist and hetero-normative society in which they are included.

Keywords:

dissidence, homosexuality

Sumário

Resumo.....	3
Abstract	3
1 Introdução.....	5
2 Personagens Dissidentes.....	10
3 Drama Romântico.....	12
4 Monstros.....	22
5 Dissidência e Desvio.....	27
6 Conclusão.....	30
7 Referências Bibliográficas.....	31
7.1 Recursos online.....	31
7.2 Filmes pesquisados.....	31

1 Introdução

Bruce LaBruce sempre divergiu do comportamento geral nos ambientes em que esteve inserido. Nasceu em uma pequena comunidade na província canadense de Ontario, e viveu na zona rural até a adolescência. Por ser o único efeminado e extremamente sensível de cinco filhos, foi sempre incentivado pelos pais a se dedicar à criação artística:

Eu soube desde muito cedo que me envolveria com cinema de alguma maneira. Meus pais, que somente completaram o ensino fundamental, eram cinéfilos de Hollywood. Eles sabiam os nomes de todos os personagens, atores, tudo. Então acho que peguei o amor pelo cinema deles.¹ (LABRUCE, acesso em 14/12/2013, tradução nossa)

Foi vítima de bullying no ambiente escolar durante a infância e a adolescência. Mudou-se para Toronto para estudar cinema na Universidade Iorque. Começou seus estudos em produção fílmica, mudando para teoria do cinema após dois anos, por acreditar que fazer filmes era muito técnico para um efeminado, além de muito caro. Durante a faculdade, começou a se dedicar à produção de fanzines e filmes experimentais em oito milímetros. A forma como via a produção artística dissentia da de seus colegas e professores: “Eu estava desiludido com a academia porque ninguém parecia praticar o que pregava. Então decidi que fazer filmes era mais ativista e direto.”² (LABRUCE, acesso em 14/12/2013, tradução nossa)

Sua produção na época tinha forte influência dos movimentos gay e punk. No entanto, LaBruce acreditava que a comunidade gay à época já sofria forte influência de valores capitalistas, perdendo grande parte de sua intenção revolucionária original na defesa de modos alternativos de comportamento. Por outro lado, o diretor também divergia, em parte, do movimento punk, por conta do posicionamento homofóbico de muitos de seus integrantes. Dessa forma, Bruce

1 “I knew from a very young age I would be involved in film somehow. My parents, who both had only grade school education, were Hollywood cinephiles. They knew the names of all the character actors and everything. So I guess I picked up the love of cinema from them.”

2 “I was disillusioned with academia because no one seemed to practice what he or she preached. So I decided making movies was more activist and direct.”

LaBruce, acompanhado de poucos amigos, principalmente da artista G.B. Jones, foi um dos pioneiros do movimento *homocore*³, que, como afirma LaBruce:

(...) na verdade era somente eu e algumas garotas descontentes que estávamos interessados por certos aspectos do antigo movimento gay, mas muito mais interessados política e esteticamente no punk.⁴ (LABRUCE, acesso em 14/12/2013, tradução nossa)

A principal produção artística de Bruce LaBruce à época do movimento *homocore* foi o fanzine J.D.s⁵, feito em parceria com Jones em oito edições, de 1985 a 1991 (KRISHTALKA, acesso em 16/05/2014). Compostas por fotografias, cartuns, quadrinhos, ilustrações, manifestos, relatos e narrativas ficcionais, essas publicações independentes uniam representações do modo de vida punk em conjunto com conteúdo gay e lésbico explícito. O fanzine também documentava o cotidiano de seus autores, em uma mistura de realidade e ficção, assim como de conteúdo acadêmico com cultura popular. Através do deboche e da ironia, LaBruce e Jones criticavam valores conservadores, tanto da burguesia, quanto dos marginais, como os próprios punks.

Juntamente à produção do J.D.s, LaBruce gravava curtas-metragens experimentais em Super 8, acompanhando os temas e a estética do fanzine. Esses filmes, de caráter pessoal e documental, assemelham-se ao primeiro longa-metragem do diretor, *No Skin Off My Ass* (Canadá, 1991). O filme retrata a relação amorosa entre um cabeleireiro e um *skinhead*, interpretados por LaBruce e seu namorado na vida real, Klaus von Buecker. A obra chamou atenção pela representação incomum do *skinhead*: um personagem que não está em conformidade com os ideais da maioria de seu grupo.

Outro fator que destacou o filme foi o tipo de representação pornográfica: “Fazíamos sexo não simulado no filme, o que conduziu minha carreira como um

3 Mais tarde, seria também denominado *queercore*, termo não utilizado por Bruce LaBruce, por considerar o conceito de *queer* muito ideológico.

4 “In reality it was just me and a couple of disgruntled girls who were into certain aspects of the old school gay movement but much more interested politically and aesthetically in punk.”

5 Sigla de *Juvenile Delinquents* (delinquentes juvenis).

pornógrafo relutante após ele se tornar um '*hit cult*' no circuito de festivais.”⁶
(LABRUCE, acesso em 14/12/2013, tradução nossa)

A grande repercussão do filme gerou problemas pessoais para LaBruce, além de discussões e discordâncias no circuito de filmes independentes sobre o fato do próprio diretor protagonizar cenas pornográficas. Esses desdobramentos foram abordados em seu primeiro longa-metragem em 16mm, *Super 8½* (Alemanha / Canadá / EUA, 1994), no qual um astro pornô decadente tem um ataque de nervos e tenta voltar ao mercado, enquanto é explorado por uma cineasta *underground* lésbica. LaBruce confessa que o filme teve um certo aspecto autobiográfico.⁷
(LABRUCE, acesso em 14/12/2013)

O caráter sexualmente explícito e a representação de personagens dissidentes esteve presente nos filmes seguintes de Bruce LaBruce. *Hustler White* (Alemanha / Canadá, 1996), codirigido por Rick Castro, documenta os mercados de prostituição e pornografia gays em Hollywood. O envolvimento amoroso entre um prostituto e um escritor permite conhecer a fundo esses mercados e discute a subversão da lógica básica do mercado sexual de não envolvimento amoroso entre cliente e garoto de programa.

Skin Flick (Alemanha / Canadá / Japão / Reino Unido, 1999), cuja versão sexualmente explícita, *Skin Gang*, foi financiada pela companhia pornográfica Cazzo Film, é

(...) uma investigação do estranho fenômeno da frequente fetichização sexual pela cultura gay de figuras militaristas, fascistas ou autoritárias, e o fenômeno relacionado de movimentos fascistas frequentemente tendo um forte elemento homossexual⁸ (LABRUCE, acesso em 14/12/2013, tradução nossa)

6 “We had unsimulated sex in the film, which led to my career as a reluctant pornographer after it became a cult hit on the festival circuit.”

7 “(...) a washed up porn star having a nervous breakdown and trying to make a comeback while being exploited by a lesbian underground filmmaker did have an autobiographical aspect to it.”

8 “(...) an investigation into the strange phenomenon of gay culture often sexually fetishizing militaristic, fascistic, or authoritarian figures, and the related phenomenon of fascist movements often having a strong homosexual element.”

The Raspberry Reich (Alemanha / Canadá, 2004), que apresenta um grupo revolucionário de extrema esquerda que defende a revolução sexual e homossexual, liderado por uma controladora líder,

(...) faz com a extrema esquerda o que *Skin Flick* fez com a extrema direita. Explora a ideia de usar a sexualidade e a homossexualidade como uma ferramenta ideológica e examina a hipocrisia da esquerda em sua tendência de não praticar o que prega e sua tendência habitual em transformar o oprimido no opressor (...) ⁹ (LABRUCE, acesso em 14/12/2013, tradução nossa)

O filme seguinte, *Otto; or, Up with Dead People* (Alemanha / Canadá, 2008), utiliza o conceito de monstruosidade, através da figura de um zumbi adolescente e homossexual como protagonista, para abordar a alienação, discriminação e dissidência presentes na vida de jovens homossexuais.

Em *L.A. Zombie* (Alemanha / EUA, 2010), a figura do zumbi homossexual é apresentada de forma mais fragmentada, experimental e sexualmente explícita, subvertendo a representação tradicional dos mortos-vivos em filmes de terror. O monstro é uma alegoria empregada para tratar da desumanização dos sem-teto e dos homossexuais. O personagem principal age como um antídoto contra as violências sociais machistas.

Gerontophilia (Canadá, 2013) apresenta um tema tabu, o fetiche de um jovem de dezoito anos por homens idosos, através de uma linguagem mais clássica e sem cenas sexualmente explícitas, possibilitando que um público maior tenha contato com a temática. LaBruce explica suas escolhas linguísticas:

Eu quis tentar algo totalmente inesperado para mim. As pessoas querem frequentemente colocá-lo em uma caixa e esperam que você dê a eles toda vez a mesma coisa. Quis fazer um filme que fosse chocante por não ser chocante. E também está muito na moda agora fazer filmes sexualmente explícitos, mas eu tenho feito isso desde os anos 1980. Para

9 “(...) does to the extreme left wing what *Skin Flick* did to the extreme right wing. It explores the idea of using sexuality and homosexuality as an ideological tool, and examines the hypocrisy of the left in its tendency not to practice what it preaches and for its habitual tendency to turn the oppressed into the oppressor (...)”

mim, fazer um filme que não é pornográfico é ir na contramão.¹⁰
(MALONE, acesso em 01/04/2014, tradução nossa)

Seu último filme lançado, *Pierrot Lunaire* (Alemanha / Canadá, 2014), baseado em uma adaptação teatral do próprio LaBruce dos poemas de Albert Giraud, apresenta o conflito de uma mulher que se veste com roupas masculinas tentando provar sua masculinidade para a família de sua amante, uma garota com quem se envolveu sem lhe contar que era do sexo feminino. O diretor se vale novamente de linguagem experimental e cenas sexualmente explícitas.

É possível observar que em sua vida pessoal e obra, Bruce LaBruce tem comportamentos e posicionamentos políticos divergentes dos da maioria e também dos da minoria gay. Sempre com uma forte motivação política, ele busca destacar personagens e grupos sociais que não se conformam nos parâmetros de pensamento e conduta dominantes.

O diretor aborda de forma crítica e bem-humorada as contradições dos conservadores e dos marginais, visando a extinção de estratégias de opressão sexual e comportamental em ambos os grupos. LaBruce expõe os inúmeros tipos de violências sofridas por personagens dissidentes e apresenta um olhar aprofundado e desmistificador da vida desses indivíduos, visando a humanização dos mesmos.

Pretendemos expor a forma como o diretor atinge seus objetivos expressivos, através da análise da linguagem em três de seus filmes: *Hustler White*, *Otto; or, Up with Dead People* e *L.A. Zombie*.

¹⁰ "I wanted to try something totally unexpected for me. People often want to put you in a box and expect you to give them the same thing every time. I wanted to make a film that was shocking by not being shocking. It's also very trendy now to make sexually explicit films, but I've been doing it since the late 80s. For me, making a film that isn't pornographic is going against the grain."

2 Personagens Dissidentes

A trama de *Hustler White* tem como base os encontros e desencontros entre Jürgen Anger (interpretado por Bruce LaBruce), um escritor estrangeiro, e Montgomery “Monti” Ward (Tony Ward¹¹), um garoto de programa. Anger tem o objetivo de pesquisar o tradicional mercado de prostituição e pornografia homossexuais no Santa Monica Boulevard, em Hollywood¹², da forma mais técnica possível, mas acaba se apaixonando por Ward, que foge da polícia por ter roubado um de seus clientes e provocado a mutilação de um michê. O romance entre eles é relacionado aos outros núcleos narrativos, compostos por diferentes tipos de profissionais sexuais e seus clientes, praticantes de variados fetiches extremos.

Otto; or, Up with Dead People foi o filme de maior orçamento do diretor até a época em que foi realizado, permitindo a LaBruce uma produção mais bem-acabada e uma trilha sonora rica e diversa. Narra a trajetória de Otto (Jey Crisfar¹³), um zumbi adolescente gay, que anda pela cidade sem rumo. Bruce LaBruce utiliza a metalinguagem ao retratar uma diretora *underground* lésbica revolucionária, Medea Yarn (Katharina Klewinghaus), que retira Otto da rua e o transforma na estrela de seu filme, *Up with Dead People*. A cineasta, assim como LaBruce, vale-se da alegoria de zumbis gays na representação de um grupo de homossexuais que se revoltam contra a alienação e opressão.

L.A. Zombie, cujo protagonista foi criado especificamente para François Sagat¹⁴, é composto de fragmentos da ação de um zumbi que ressuscita homens atacando-os sexualmente. Os mortos são vítimas de diferentes incidentes e violências, como acidentes de carros, tiros de armas de fogo e exclusão social. O personagem principal é apresentado por vezes caracterizado como um zumbi alienígena, ora como humano. Isso deixa em aberto se o personagem é realmente

11 Modelo, ator e ex-namorado e “homem objeto” da cantora Madonna.

12 Pesquisa que pode se relacionar à de Kenneth Anger, diretor de cinema gay *underground*, que, por sua vez, foi dedicada a escândalos de estrelas de Hollywood. O fato de Jürgen e Kenneth terem o mesmo sobrenome é citado no filme, explicitando a referência.

13 Jovem ator estreante, encontrado pelo diretor na rede social Myspace.

14 Modelo e ator pornô que passou a participar de projetos fora da indústria pornográfica, como o filme *Homme au bain* (França, 2010), dirigido por Christophe Honoré.

um monstro ou um indivíduo que, devido à sua situação degradante, vê a si mesmo como um zumbi.

3 Drama Romântico

Por conta da influência dos pais, aficionados pelos filmes produzidos em Hollywood, o cinema de Bruce LaBruce encontra forte inspiração em filmes comerciais de grandes estúdios, principalmente do gênero drama romântico. Os recursos linguísticos típicos desse gênero se apresentam nos filmes de forma muito consciente e objetiva, através de paródias, subversões ou citações explícitas, utilizadas em prol do que o diretor pretende transmitir narrativa ou conceitualmente.

O uso diferenciado da linguagem do melodrama nos filmes de LaBruce, que não podem ser considerados como dramas românticos tradicionais, deve-se ao caráter experimental de sua produção, de seu posicionamento político revolucionário e da forte consciência crítica quanto à linguagem cinematográfica, principalmente por sua cinefilia precoce e seus estudos acadêmicos do assunto.

Em *Lágrimas de Luz* (1999), uma análise do drama romântico em Hollywood, Heitor Capuzzo compara os trabalhos de Rainer Werner Fassbinder¹⁵, especificamente em *Lola* (Alemanha, 1981), e de uma de suas maiores influências, Douglas Sirk¹⁶:

Se Fassbinder utiliza estratégias do drama romântico, sua preocupação temática não reside na trajetória amorosa do par central, e sim na construção do 'milagre alemão'. Se em Douglas Sirk as questões sociais eram pano de fundo para os conflitos pessoais, em Fassbinder dá-se a operação inversa. Ele opta pela citação melodramática, em encenações que buscam trabalhar o tom paródico, em que a metalinguagem surge como estratégia narrativa a serviço da denúncia do horror que sente à sua volta. (CAPUZZO, 1999: 194)

O mesmo recurso linguístico usado por Fassbinder está presente em *Otto; or, Up with Dead People*. A desilusão amorosa e os conflitos identitários vividos

15 Diretor alemão homossexual, um dos principais representantes do Novo Cinema Alemão, autor de filmes como *O Medo Consome a Alma* (*Angst essen Seele auf*, Alemanha Ocidental, 1974) e *Querelle* (Alemanha Ocidental/França, 1982).

16 Diretor nascido na Alemanha de pais dinamarqueses, chamado Detlef Sierck, que começou a carreira de cineasta dirigindo melodramas nazistas de sucesso, e que se tornou mais conhecido depois de fugir para os EUA, onde mudou de nome e realizou vários melodramas de sucesso em Hollywood nos anos de 1950, como *Tudo o Que o Céu Permite* (*All That Heaven Allows*, EUA, 1955) e *Imitação da Vida* (*Imitation of Life*, EUA, 1959). Ver: NAZARIO, Luiz. Os melodramas alemães de Douglas Sirk, in *Imagem e memória*, <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/imagem%20e%20memoria.pdf>.

por Otto não são tratados como exclusivos, mas como metonímias das dificuldades enfrentadas por jovens gays.

Otto representa mais ou menos como eu me sentia quando era um adolescente; (...) Otto é tanto um zumbi real ou um jovem perturbado que pensa que é um zumbi. Mas ele também é um adolescente gay hipersensitivo, como tantos jovens gays, e muito inseguro, assustado por um mundo cruel, maldoso e frequentemente homofóbico. Eu sofri bullying e fui agredido quando criança por ser efeminado e quando era um jovem adulto gay na cidade, eu cheguei perto de sofrer violências homofóbicas várias vezes.¹⁷ (LABRUCE, acesso em 14/12/2013, tradução nossa)

A hostilidade do mundo é introduzida nos créditos iniciais, através de imagens de guerras e bombardeios sobrepostas à figura de Otto e ao feitio do filme dentro do filme, *Up with Dead People*, inserindo visualmente os personagens nesse contexto apocalíptico. As dificuldades vividas pelo protagonista são várias: mora na rua, é apedrejado por crianças, perseguido e espancado por jovens, alimenta-se de restos podres de animais, é desprezado e visto com nojo por pessoas no metrô (inclusive por gays), tem vários pedidos de carona recusados e quando se reencontra com seu ex-namorado, é tratado com indiferença e frieza. A forma como Otto percebe o mundo é confusa e distorcida. O olhar subjetivo do personagem é expresso por cores saturadas, filmagem instável, imagens duplicadas, superexpostas e sobrepostas; os sons percebidos por ele são ruidosos, ininteligíveis e fragmentados.

A imagem desse mundo ameaçador é contrastada com as lembranças de Otto de seu namoro com Rudolf (Gio Black Peter¹⁸). Suas memórias são pequenos trechos de momentos de afeto e lazer em dias ensolarados, acompanhados de música alegre. Essas imagens têm cores quentes e vivas, em contraposição à fotografia com pouca saturação e cores frias do restante do filme e às em preto e branco do filme de Medea, *Up with Dead People*. As situações vividas por Otto e Rudolf são apresentadas com um tom infantil, aproximando-se da linguagem de

17 "Otto represents roughly how I felt when I was a teenager; (...) Otto is either a real zombie or a screwed up, disturbed youth who thinks he's a zombie. But he's also a gay teen, supersensitive, like many gay kids, and very insecure and frightened by a cruel and nasty, often homophobic world. I was bullied and beaten up as a kid for being a sissy, and as a young gay man in the city I came close to being fag bashed many times."

18 Ator, artista plástico, performer e cantor gay *underground* guatemalteco residente em Nova Iorque.

animações cartunescas, como quando Rudolf joga uma casca de banana no chão para que Otto escorregue e caia.

Esse tom infantil está presente em outros momentos do filme e simboliza a infância interrompida de Otto: a impossibilidade de uma vida feliz por ter sido abandonado por seu namorado e encontrar no mundo hostilidade e agressões homofóbicas.

Up with Dead People se inicia com a narração de Medea: “Era uma vez, em um futuro não muito distante, um zumbi chamado Otto”¹⁹. O uso desse recurso linguístico característico de contos de fadas e, mais à frente no filme, de uma animação em cartum para explicar a situação dos zumbis (homossexuais)²⁰ no mundo, são exemplos dessa linguagem infantil, usada também para aproximar a temática de espectadores mais jovens que estejam vivendo as mesmas dificuldades que Otto.

Durante a gravação do filme de Medea, o conceito de infância interrompida e traumatizada é sintetizada por uma construção simples: em um supermercado, Otto come um pedaço de carne crua e observa uma criança com gestos semelhantes, mas que come uma barra de chocolate. Ele é mostrado em câmera baixa e ela em câmera alta, deixando-lhe com um tom ameaçador e a ela, ameaçado. Porém, a mesma expressão inocente no rosto de ambos transmite o conceito de que são duas crianças, sendo que uma (menina) não teve contato com a crueldade do mundo e a outra (Otto) já sofreu violências, sendo tratado como um pedaço de carne devorado pela sociedade.

O único momento em que Otto recebe apoio e abrigo é ao ser contratado por Medea para atuar em *Up with Dead People*. Ele encontra a diretora através de um pôster recrutando “todos os zumbis”. Otto acreditava que encontraria semelhantes a ele, um grupo ao qual pudesse pertencer.

Quando Otto encontra refúgio com um grupo de cineastas *underground*, é semelhante a minha experiência real de vida (...) de achar pessoas que pensavam como eu nas cenas punk e de arte alternativa e formar uma aliança para lutar contra as

19 “Once upon a time, in a not too distant future, there unlived a zombie named Otto.”

20 A metáfora de zumbis homossexuais será explicitada no capítulo seguinte.

injustiças do mundo heterossexual.²¹ (LABRUCE, acesso em 14/12/2013, tradução nossa)

Mesmo com o posicionamento político contra a alienação dos gays e a favor de uma revolução homossexual, visando o bem-estar de jovens como Otto, Medea Yarn e seus colaboradores não conseguem compreender quando Otto diz ser realmente um zumbi. Porém, por acreditar sê-lo, ele é o ator perfeito para *Up with Dead People*, no qual atores interpretam mortos-vivos homossexuais, mas Otto não consegue apoio completo na equipe de Medea na solução de seus questionamentos identitários.

O mais próximo que Otto chega de realmente compreendido é ao fazer sexo com o ator Fritz Fritze (Marcel Schlutt), que o havia recebido em sua casa, mesmo que por chantagem de Medea. Com o rosto sangrando, por ter sido agredido por um grupo de jovens homofóbicos, Otto é acolhido por Fritz, que acabava de gravar a cena final do filme de Medea, no qual uma grande orgia zumbi gay é representada como a grande solução dos homossexuais contra o sistema heteronormativo.

Pela primeira vez no filme, desde o trauma do abandono por seu namorado, Otto é despido. O contato físico com afeto entre eles e o ato sexual fazem com que a caracterização de zumbi de Otto desapareça naquele momento. Suas íris passam de branco a castanho, sua pele não tem marcas de putrefação e seus machucados são curados.

Na manhã seguinte, Otto parte.

Em *Up with Dead People*, Otto se suicida, queimando seu corpo. Ao final da cena, terminada a filmagem, ele e Medea conversam. Otto decide partir da cidade por causa da hostilidade dos vivos em relação aos mortos. Medea ainda não compreende que Otto é realmente um zumbi.

Na estrada, com um arco-íris ao fundo, Otto diz à câmera:

“Na verdade, não sabia qual era meu destino. Mas... Algo me disse que me dirigisse para o norte. O frio não me incomoda.

21 “When Otto finds refuge with a group of underground filmmakers, it runs parallel to my real life experience (...) of finding like-minded people in the punk and alternative art scenes and forming an alliance to fight against the injustices of the straight world.”

Na verdade, acho-o reconfortante. Conserva minha carne. Talvez encontre outros como eu mais pra frente e aprenda a desfrutar de sua companhia. Talvez descubra um modo completamente novo de morte. Em certo ponto, eu considere acabar com tudo, como no final do filme de Medea. Mas como você pode se matar, se já está morto?”²²

A relação com Fritz desperta em Otto a esperança de encontrar uma forma para lidar com os problemas que enfrenta, já que o suicídio não é uma solução possível. Mesmo que o mundo seja hostil e que ele ainda tenha de enfrentar seus traumas, ele consegue ver uma “luz no fundo do túnel”, representado pelo arco-íris, um símbolo tradicional do ativismo gay.

A atitude de Otto transmite o posicionamento revolucionário de Bruce LaBruce, pois o personagem insiste em encontrar pessoas como ele e continuar enfrentando seus problemas, em vez de cometer suicídio. Matar-se como resposta a uma sociedade que quer eliminá-lo é o ato mais conformista possível e contrapõe-se à opinião do diretor: “Ser um homossexual em um mundo muito frequentemente hostil a você, tende a fazê-lo político, se você tiver culhão.”²³ (LABRUCE, acesso em 14/12/2013, tradução nossa)

A escolha feita por Bruce LaBruce de abordar o problema social da homofobia sofrida por jovens gays e da falta de apoio encontrado por eles, através do caso particular do personagem Otto, é similar à do diretor David Wark Griffith, em *Hearts of the World* (EUA, 1918), ao abordar a Primeira Guerra Mundial. Segundo Capuzzo:

O conflito mundial resume-se na ótica do vilarejo ou, mais precisamente, na trajetória da jovem e alguns coadjuvantes. Um exemplo de individualização do conflito, procurando no particular elementos para a compreensão emocional do cotidiano da História. (CAPUZZO, 1999: 18)

Em *Hustler White*, LaBruce aplica o mesmo recurso. O caso amoroso entre Monti Ward e Jürgen Anger é destacado das demais relações entre clientes e

22 “I really didn’t know what my destination was. But... Something told me to head north. The cold doesn’t bother me. In fact, I find it comforting. It preserves my flesh. Maybe I would find more of my kind up there and learn to enjoy their company. Maybe I would discover a whole new way of death. At one point, I did consider ending it all, like at the end of Medea’s movie. But how do you kill yourself, if you are already dead?”

23 “Being a homosexual in a world quite often hostile to it also tends to make one political, if one has any balls.”

michês, permitindo um olhar privilegiado sobre o universo dos prostitutas e atores pornográficos de Santa Monica Boulevard, em Los Angeles.

A trama central de *Hustler White* é uma citação explícita da de *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, EUA, 1950), dirigido por Billy Wilder, em que Joe Gillis (William Holden), um roteirista frustrado e endividado de Hollywood, fugindo de cobradores, estabelece uma conturbada relação com Norma Desmond (Gloria Swanson), uma atriz decadente da era do cinema mudo. Ela se apaixona por ele. Joe é contratado por Norma para editar o roteiro do filme que a relançaria no cinema. O relacionamento entre eles possibilita ao espectador um entendimento aprofundado e emocional do esquecimento vivido por grandes atores da era do cinema mudo com o advento do cinema sonoro.

No filme de LaBruce, Monti Ward, um michê com dificuldades financeiras, fugindo de um cliente de quem roubou dinheiro e carro e de um homem a quem atropelou, relaciona-se com Jürgen Anger, um escritor estrangeiro interessado em pesquisar os mercados de prostituição e pornografia gays na área oeste de Hollywood. Anger se apaixona à primeira vista pelo garoto de programa. Monti é contratado pelo escritor para lhe apresentar o estado atual daqueles mercados, proporcionando, também, uma compreensão emocional e aprofundada da situação decadente de ambos, muito diferente do apogeu de tempos atrás.

O filme de Wilder também é explicitamente referenciado por LaBruce no fato de ambos introduzirem seus protagonistas afogados, boiando em piscinas, e narrando, em *off*, os fatos que os levaram a essa situação. Em *Crepúsculo dos Deuses*, Joe Gillis descreve a cena inicial:

Sim, este é o Sunset Boulevard, Los Angeles, Califórnia. São por volta de cinco horas da manhã. Este é o esquadrão de homicídios, completado por detetives e repórteres. Um assassinato foi relatado de uma daquelas casas grandes no bloco 10.000. Você lerá sobre isso nas próximas edições dos jornais, estou certo. Você saberá disso em seu rádio e verá na televisão. Porque uma estrela dos velhos tempos está envolvida. Uma das maiores. Mas antes que você ouça tudo distorcido e fora do controle, antes que aqueles colunistas de Hollywood ponham suas mãos neste caso, talvez você gostaria

de ouvir os fatos. A verdade completa. Se sim, você veio ao lugar certo.²⁴

Em *Crepúsculo dos Deuses*, o objetivo da narração é evitar que a relação entre Joe Gillis e Norma Desmond seja tratado de forma mentirosa e sensacionalista pela mídia de Hollywood, tornando possível que o cadáver de Gillis conte sua verdadeira história. Da mesma forma, em *Hustler White*, o objetivo é fazer com que a história de Ward, integrante de um grupo de pessoas marginalizadas, os prostitutos, não seja vista sob a ótica das investigações policiais, pelo jornalismo sensacionalista ou por estudos científicos. Ao contar sua própria trajetória, o personagem se humaniza, em vez de ser tratado com desrespeito, ignorância e afastamento emocional por esses meios.

A ótica de Ward é contrastada com outras duas formas de abordar sua história. O filme é pautado por um depoimento em *off* do garoto de programa, relatando a um policial sua rotina de trabalho e seu envolvimento com Anger. Nunca são mostradas imagens desse depoimento, sugerindo que o mesmo é uma ação futura em relação ao período mostrado no filme, ou uma alegoria que objetiva contrapor os dois discursos: o relato à polícia e a visão real do michê.

A segunda forma é a usada por Anger ao descrever, em um gravador de voz, o cotidiano dos michês de Santa Monica Boulevard. O escritor utiliza linguagem impessoal e científica. O envolvimento entre ele e Ward suspende seu posicionamento impessoal. Esse rompimento no comportamento acadêmico de Anger é explicitado ao, em um de seus registros, gravar também um suspiro de paixão pelo garoto de programa.

A aproximação emocional do público com Ward não se dá somente no desenvolvimento de sua relação com Anger. O garoto de programa é mostrado em sua casa, dando banho em seu filho, ainda bebê. LaBruce humaniza o personagem

24 "Yes, this is Sunset Boulevard, Los Angeles, California. It's about 5:00 in the morning. That's the homicide squad, complete with detectives and newspapermen. A murder has been reported from one of those great big houses in the 10,000 block. You'll read about it in the late editions, I'm sure. You'll get it over your radio and see it on television. Because an old-time star is involved. One of the biggest. But before you hear it all distorted and blown out of proportion, before those Hollywood columnists get their hands on it, maybe you'd like to hear the facts. The whole truth. If so, you've come to the right party."

e acentua sua necessidade de ganhar dinheiro para sustentar o filho, de quem cuida sozinho. Porém, através do depoimento à polícia em *off* durante a cena, Ward impede que seja visto de forma vitimizada pelo público, afirmando que não tem problemas em se prostituir.

Essa cena é uma citação clara de *Flesh* (EUA, 1968), dirigido por Paul Morrissey. No filme, produzido por Andy Warhol, Joe (Joe Dallesandro) também é um jovem que se prostitui para sustentar seu filho. Nos dois filmes, os garotos de programa são mostrados nus, brincando com seus filhos.

Outros clientes, michês e atores pornográficos também são mostrados de forma aproximada e humanizada em *Hustler White*.

Eu sempre coloco romance [em meus filmes], especialmente quando estou tratando de muitos assuntos extremos. Como em *Hustler White*, em que há muita tortura sexual – ou fetiches sexuais, sexo com pessoas amputadas e todo esse tipo de coisa. Primeiramente, acho que essas coisas são muito piegas, se você tratá-las de forma muito séria. Em segundo lugar, acho importante que as pessoas saibam que existem pessoas reais com emoções normais participando de muitos desses fetiches sexuais extremos a todo momento – então elas são somente pessoas comuns. Por último, é uma representação inesperada. Você não espera ver esse tipo de pessoa de um jeito romântico ou com impulsos românticos.²⁵ (LABRUCE, acesso em 20/12/2013, tradução nossa)

Dois prostitutas skinheads praticam sexo sadomasoquista. Um deles tenta beijar o outro, tendo seu pedido recusado. Durante o sexo, aquele finge sufocar para receber respiração boca a boca desse e poder beijá-lo. Ele é agredido e deixado sozinho, chorando. Durante o filme, ele sofre de amor pelo michê que o recusou. Essa prática sexual pode incluir esse tipo de desprezo do sádico pelo masoquista, o que excita ambos. Dessa forma, o que teve seu beijo recusado se apaixona exatamente por ter sido desprezado: uma articulação entre romance e sexo que facilita a compreensão desse tipo de fetiche.

25 “I always throw in the romance, especially when dealing with a lot of extreme subject matter. Like in *Hustler White* there’s a lot of sexual torture—or sexual fetish and amputee sex and that kind of stuff. First of all, I think that stuff is really corny if you’re too serious about it. Secondly, I think it’s important for people to know that there are real people with normal emotions participating in a lot of these extreme sexual fetishes all the time—so they’re just really average people. Thirdly, it’s just an unexpected representation. You don’t expect to see these kinds of people in a romantic way or with romantic impulses.”

Momentos de prostituição são apresentados com teor melodramático, em que a música é parte importante na construção do sentido da cena, proporcionando o envolvimento emocional do espectador com o que é apresentado. Um dos garotos de programa, com vestimentas de caubói, é abordado por um cliente, também com chapéu de caubói. O diálogo entre eles é teatral e exagerado.

A música de fundo é *country* e animada. Em um quarto de motel, conversam em tom melancólico e calmo: de cueca, chapéu e botas de caubói, o cliente toca violão e canta uma música gospel; o michê, nu e também de botas, conta sua vida a ele. O tom teatral e animado retorna quando o cliente pede para cavalgar o prostituto novamente, colocando uma sela para cavalos nele. A música *country* e alegre também retorna.

Os dois momentos, alegre e melancólico, pontuam o serviço oferecido pelo michê e excitam o cliente. Mesmo sendo aparentemente opostos, eles não se contrapõem, pois formam o jogo teatral e sexual do fetiche do cliente, com o qual o prostituto lida sem julgamentos morais.

É importante destacar como LaBruce contrapõe a linguagem humanizadora que escolhe para apresentar tipos diferentes de pessoas e seus fetiches em *Hustler White* com a da pornografia tradicional. Nessa, os fetiches são mostrados de forma séria, o que LaBruce acredita torná-los, como já citado, *piegas*. Além disso, os atores pornô não são mostrados de forma humanizada, por se tratarem de personagens usados para criar atmosferas cênicas com o objetivo de excitar o espectador.

Não há espaço para ambiguidades em suas personalidades. Por conta disso, o diretor trata com deboche a pornografia em *Hustler White*. Ward, contratado para masturbar atores durante a filmagem de um filme pornô, lê enquanto executa seu serviço, quebrando totalmente a atmosfera séria criada durante as gravações. Anger, ao visitar o set de filmagem do mesmo filme, “desconstrói”, literalmente, a atmosfera pornográfica: tropeça no cenário, desmontando-o e atrapalhando a gravação.

Quando um dos michês é chamado para um teste para um filme pornô, é recebido por vários homens com expressões ameaçadoras. Eles o estupram em fila. A atmosfera violenta e exagerada é interrompida quando se ouve o sinal de um *beep* e todos checam de quem é o aparelho, inclusive o que sofre o estupro. Além de debochar da seriedade da situação, LaBruce também explicita que aquela atmosfera ameaçadora era parte do teste para o qual o michê havia ido, característica de filmes pornográficos com estupro em grupo.

Através de citações explícitas, deboche, contraposições e subversões da linguagem tradicional do drama romântico, Bruce LaBruce aprofunda a relação do espectador com personagens que, comumente, são marginalizados socialmente. O diretor promove a humanização desses indivíduos, que têm emoções comuns como todas as pessoas, sem deixar de explicitar os comportamentos que os tornam dissidentes.

4 Monstros

Os protagonistas de *Otto; or, Up with Dead People* e *L.A. Zombie* são zumbis homossexuais moradores de rua. Por fazerem parte de grupos discriminados e marginalizados, sua monstrosidade está associada à desumanização vivida por esses grupos. Segundo Luiz Nazario, em *Da natureza dos monstros* (1998): “O monstro define-se, em primeiro lugar, em oposição à humanidade. Ele é seu inimigo mortal, aquele contra o qual ela só pode reagir pelo extermínio.” (NAZARIO, 1998: 11)

Otto e L.A. Zombie são visualmente caracterizados, na parte majoritária do tempo, como zumbis. Otto tem pele muito pálida, olheiras, feridas e íris brancas, dando-lhe um aspecto debilitado. L.A. Zombie é extremamente musculoso, tem pele de coloração variada, escura e mutante e por vezes apresenta dentes e pênis gigantescos e deformados, proporcionando-lhe uma aparência pornográfica e alienígena. Essas caracterizações os diferenciam dos outros integrantes de seus grupos sociais, devido ao fato de os dois personagens realmente acreditarem serem zumbis.

Em *Otto; or, Up with Dead People* há outros personagens que se fantasiam como zumbis temporariamente, mas Otto se diferencia claramente deles ao afirmar que é um morto-vivo de verdade. Porém, em breves momentos, Otto e L.A. Zombie são mostrados sem a caracterização zumbi. Esses trechos sugerem que os personagens podem estar delirando sobre sua monstrosidade, devido à imensa discriminação sofrida por eles, acabando por introjetarem sua condição não humana, monstruosa, e acreditarem que são monstros reais. A caracterização dos protagonistas é importante na construção de sua monstrosidade:

O mal é identificado à primeira vista, por uma característica que pode ser o gigantismo, como nos monstros únicos; ou a fealdade, como nos mutantes, corcundas e deformados. Toda a geração formal de uma espécie conhecida – crianças, bichos, andróides – pode converter-se à monstrosidade por um efeito de estranhamento. (...) A maior parte dos atributos da monstrosidade está em clara oposição aos atributos da condição humana. Outros, são aspectos dessa condição tomados isoladamente e submetidos a um tratamento plástico de exagero. (NAZARIO, 1998: 11)

LaBruce explica a escolha do zumbi na representação alegórica de jovens homossexuais em *Otto; or, Up with Dead People*:

Continuamente encontrei jovens no final da adolescência ou com vinte e poucos anos que me diziam que estavam mortos ou que se sentiam mortos por dentro. Não somente gays, mas jovens em geral. Eles pareciam desafeiçoados e dissociados do mundo. Entendi que isso tinha algo a ver com o sentimento de desesperança e impotência frente ao crescente mundo corporativista e também talvez com a lavagem cerebral e a alienação resultada de um mundo cheio de dispositivos tecnológicos e saturado de mídia corporativa. Também, em termos de adolescentes gays, a taxa de suicídio é alta e eles frequentemente se sentem oprimidos e alienados da cultura comum. Então quis fazer um filme sobre a angústia adolescente expressa em um idioma de terror moderno, que seria zumbis. As alegorias de terror do passado, como vampiros e lobisomens, são sobre o indivíduo contra a sociedade, sobre não-conformistas às margens que não se encaixam. O monstro moderno, o zumbi, é o consumidor e conformista máximo. Zumbis são permutáveis e todos agem da mesma forma. Então quis mudar esse paradigma e fazer um zumbi não-conformista e rebelde. Acho que muitos jovens se sentem assim.²⁶ (LABRUCE, acesso em 24/02/2014, tradução nossa)

Otto se comporta, em parte, como um zumbi tradicional: anda sem rumo, não consegue se comunicar normalmente com as pessoas, não dorme e não toma banho. Quando é abordado sexualmente em um parque por outros zumbis e vai para a casa de um rapaz, é totalmente apático aos estímulos sexuais que recebe. Porém, diferentemente dos zumbis de *Up with Dead People* e dos mortos-vivos em filmes de terror tradicionais, Otto não se alimenta de carne humana. Somente consome animais pequenos, como coelhos e gatos.

Gravando o filme de Medea, chega a comer carne bovina congelada em um supermercado. Por ser não-conformista, não devora seres humanos, recusando a condição de opressor e consumidor alienado pregada pelo sistema capitalista que

26 "I kept on running into kids in their late teens/early twenties who told me they were dead or felt dead inside. Not just gay kids, but kids in general. They seemed to be disaffected and disassociated from the world. I figured it had something to do with a feeling of hopelessness and helplessness in the face of an increasingly corporatized world, and also perhaps something to do with the brainwashing and alienation that results from a world full of tech gadgets and corporate media saturation. Also in terms of gay teens, the suicide rate is high, and they often feel oppressed and alienated from the broader culture. So I wanted to make a movie about teen angst expressed in a modern horror idiom, which would be zombies. The horror tropes of the past, like vampires and werewolves, are about the individual against society, about nonconformists on the fringes who don't fit in. The modern monster, the zombie, is the ultimate consumer and conformist. Zombies are interchangeable and they all act the same. So I wanted to shift the paradigm and make a zombie who is a nonconformist and a rebel. I think a lot of kids feel that way."

o oprime originalmente. A alimentação de Otto também está relacionada com o fato do pai de seu ex-namorado ser açougueiro. Ele se recorda de cortes de carnes de forma violenta.

Quando Otto passa em frente ao açougue do ex-sogro, lembra-se do término traumático de seu namoro, tendo sido abandonado por seu amante. Seu ex-namorado, ao reencontrá-lo, lembra-o de que Otto era vegetariano. Sendo zumbi e não podendo fugir de sua condição carnívora, Otto encontra, na escolha de não comer carne humana, a recusa de elementos que o fizeram sofrer imensamente, por associar o manejo violento de carnes com o fim de seu namoro e seu passado traumático. Seu hábito alimentar como zumbi corresponde, metaforicamente, a seu vegetarianismo quando vivo.

Ademais, como já citado no capítulo anterior, Otto não concorda com o fim de seu personagem em *Up with Dead People*, que se suicida. Ele não se conforma em lidar com a opressão social e seus traumas através da fuga, resolvendo partir em busca de zumbis como ele, na esperança de lidar melhor com sua morte. O personagem simboliza os jovens que se sentem como zumbis, mas são não-conformistas e rebeldes.

Assim como Otto, L.A. Zombie também não se alimenta de carne humana. No entanto, esse personagem se comporta de forma muito diferente tanto de Otto, quanto dos zumbis representados em filmes de terror. Em vez de atacar seres humanos para se alimentar, tornando-os zumbis como ele, L.A. Zombie ataca sexualmente cadáveres, trazendo-os de volta à vida como seres humanos normais, e não zumbis.

O conceito de monstrosidade criado por Bruce LaBruce em *L.A. Zombie* pode ser contrastado ao presente em filmes com monstros tradicionais:

Em todos os filmes de lobisomens, zumbis, vampiros e criaturas, a morte é identificada ao desejo proibido, anormal, perverso e vicioso, capaz de seduzir e corromper os inocentes. A reanimação, não sendo o mesmo que a ressurreição, o cadáver reanimado não volta plenamente à vida, mantendo fortes ligações com a morte. Sua aparência decomposta é o signo externo desses laços secretos. É como se, depois da experiência, o morto tivesse gostado do 'outro lado', permanecendo essencialmente fiel ao Além, agindo como um

emissário cuja meta é aumentar o número dos seus. Para tanto, os mortos-vivos são dotados de um erotismo alucinado e alucinante, seus ataques assemelham-se a assaltos sexuais, durante os quais eles sugam sangue, devoram membros ou comem cérebros com prazer orgástico. (NAZARIO, 1998: 17)

Em *L.A. Zombie*, o caráter erótico do monstro é mantido. O desejo do protagonista está associado ao anormal e perverso por ser homossexual, explicitando a forma como homossexuais são vistos pela maioria da sociedade. Porém, por devolver os mortos à vida, o zumbi pretende evitar que suas vítimas fiquem como ele, ou seja, é um emissário que não gosta do “outro lado” e quer livrar outros indivíduos de seu destino. O personagem luta contra o conformismo dos zumbis advindo da opressão do sistema capitalista e heteronormativo. A aparência decomposta e abjeta é apresentada sobre um corpo extremamente vigoroso e erotizado, mostrando essa conexão com a morte e com o desejo proibido (homossexual), mas sem o objetivo da destruição das vítimas.

“Pode-se mesmo dizer que o monstro é um Grande Falo Mau devorando a humanidade.” (NAZARIO, 1998: 15). Apesar de *L.A. Zombie* ser caracterizado por elementos tradicionalmente maus, como a pele putrefata, dentes avantajados e comportamentos animais, ele pode ser considerado um Grande Falo Bom (NAZARIO, 1998: 18) por salvar os mortos, em vez de devorá-los. “O monstro penetra no corpo social quando este se torna vulnerável, ‘feminino’, não se mobilizando contra a penetração: nos momentos de relaxamento e pacificação.” (NAZARIO, 1998: 20)

L.A. Zombie age quando o corpo social está aniquilado, em momentos de extrema violência, “masculinos” (acidente trágico de carro e perfuração de balas, por exemplo). Penetrar e deixar-se penetrar pelo personagem, ressuscitando, é uma resposta ao Grande Falo Mau real: a sociedade desumanizadora e machista. Dessa forma, o sexo homossexual é apresentado como contraponto à repressão: a mesma estratégia revolucionária presente em *Up with Dead People*, em que uma orgia zumbi gay simboliza a grande arma dos homossexuais contra a sociedade opressora.

A alegoria dos zumbis de Bruce LaBruce tem duas funções principais. Primeiramente, expõe a desumanização e violência vivida por homossexuais e

moradores de rua em uma sociedade majoritariamente capitalista e heteronormativa. Em segundo lugar, defende a ideia de que mesmo sob repressão e com o sentimento de “morte” advindo da discriminação, é possível a esses indivíduos dissidentes se posicionar de forma revolucionária frente a essas violências.

5 Dissidência e Desvio

Em alguns casos, a dissidência social dos personagens apresentados por Bruce LaBruce também inclui atos criminosos. O diretor não apresenta esses atos de forma condenatória, nem tampouco faz apologia ao crime. Seu interesse reside em analisar como o crime pode ou não estar associado a outros comportamentos dissidentes, como a homossexualidade e a prática de fetiches extremos. Além disso, LaBruce explicita a visão confusa da sociedade dominante, que pode julgar como ilícitos estilos de vida que não se encaixam nas normas comuns, mesmo que eles não sejam criminosos.

O protagonista de *Hustler White*, Monti Ward, comete dois crimes no início do filme: rouba dinheiro e o carro de um cliente e, ao fugir no automóvel, atropela um michê, esmagando sua perna e sujando o carro de seu cliente de sangue. Ward limpa o sangue com sua camiseta e a esquece em uma praça. Jürgen Anger, que já havia se apaixonado por Ward à primeira vista, encontra a camiseta.

Sem saber de quem é o sangue nela, Anger a abraça como um objeto de fetiche. O escritor entrega a camiseta a Ward, mas o prostituto tenta fugir, pensando que Anger sabe dos crimes que cometeu. O escritor explica que só queria lhe devolver a peça. Ward agradece e vai embora, pendurando a camiseta no bolso esquerdo traseiro de sua bermuda. Anger observa, apaixonado, o michê se distanciar.

A peça ensanguentada no bolso de Ward referencia uma tradição da cultura gay dos anos 1970 em bares e boates, o Código da Bandana (*Hanky Code*), no qual bandanas de diferentes cores e estampas, usadas por gays nos bolsos traseiros esquerdo ou direito, simbolizavam as preferências sexuais de seus usuários. Assim, a prova de um crime se torna o símbolo da atração de Anger por Ward.

Ao reencontrar o michê, o escritor assiste, com olhar lascivo, ao prostituto queimar a camiseta, formando uma alegoria que representa o “fogo da paixão” de Anger pelo garoto de programa. É interessante notar como Anger chega a perguntar a Ward o que ele está fazendo, mas, mesmo com a resposta de que ele está

queimando evidências, o escritor não se interessa em saber porque a camiseta estava ensanguentada e, muito menos, de quem é o sangue.

Anger não julga o comportamento de Ward por estar apaixonado. O casal principal do filme se aproxima através de uma evidência de um crime, mas o que é destacado pelo diretor não é o delito, mas o romance entre os personagens.

Ainda em *Hustler White*, LaBruce trabalha os limites entre fetiche e desvio, tratando com deboche visões condenatórias de práticas sexuais dissidentes. Seymour Kasabian (Ron Athey) é um agente funerário. Vestido formalmente, ao sair do trabalho, passa por Santa Monica Boulevard e conversa gentilmente com um michê skinhead. Contrata seu serviço, levando-o para sua casa. Pede que ele aguarde na sala, enquanto ele se prepara no quarto.

São intercalados dois planos, criando expectativa, somente com o som ambiente: uma aproximação do rosto do garoto de programa e uma da porta do quarto onde o cliente se prepara. O olhar de estranhamento do michê para o cliente, quando a porta é finalmente aberta, torna-se um sorriso: Kasabian aparece travestido e se exhibe para o prostituto. O cliente se excita ao revestir o corpo do garoto de programa com fita adesiva.

Algumas cenas depois, é mostrada a mesma articulação com os planos, mas, dessa vez, quem atende o agente funerário é outro michê skinhead, que havia sido atropelado por Monti Ward. Durante a intercalação dos planos, o som é característico de filmes de terror. Kasabian não sai do quarto travestido nem sorridente, como da primeira vez. Entrega uma máscara para o prostituto. Mais à frente no filme, é mostrado que o primeiro michê skinhead está bem. No entanto, revela-se que o agente funerário matou o segundo garoto de programa, jogando-o, dentro de uma mala, em seu quintal.

As duas cenas são articuladas de forma semelhante. O tom sombrio da segunda pode ser justificado por dar continuidade ao caráter sádico com que Kasabian trata o primeiro michê, enquanto o cobre com fita adesiva. Porém, a primeira cena antecede um fetiche e, a segunda, um crime.

Dessa forma, LaBruce confunde as expectativas do espectador e explicita possíveis prejulgamentos feitos em relação a fetiches sadomasoquistas. O diretor frustra a expectativa criminosa do primeiro caso e no segundo, quando já é esperado que o cliente não cometa um crime, por continuidade, é o que realmente acontece.

Portanto, o diretor apresenta os desvios possíveis em comportamentos dissidentes através de complexas articulações, com o objetivo principal de provocar o espectador, despertando sua atenção para as diferenças entre atividades criminosas e estilos de vida dissidentes não ilícitos.

6 Conclusão

A dissidência está presente em todos os âmbitos da vida de Bruce LaBruce: em sua vida pessoal, sua produção artística e em seus posicionamentos políticos. Em seus filmes, tanto a linguagem quanto temáticas e personagens dissentem do comum. O diretor associa a linguagem clássica e tradicional a recursos expressivos *underground* e experimentais, destacando-se inclusive dentro das produções alternativas e politizadas do cinema. Seu olhar crítico pretende atingir grupos dominantes e marginalizados, refletindo sobre os vários tipos de comportamentos possíveis.

Os recursos linguísticos analisados expressam a intenção criativa de LaBruce:

Eu tento ler o espírito da época. Falo com as pessoas nos mundos real ou virtual e tento entender o que está no ar. Também tento pegar mitos e filmes do passado e os reinterpretar. Ademais, gosto de usar filmar como uma embalagem atraente para certas mensagens políticas, porém tento fazê-lo de uma forma divertida e paradoxal, para que não seja muito literal ou pregador.²⁷ (LABRUCÉ, acesso em 24/02/2014, tradução nossa)

Dessa forma, é possível concluir que o objetivo do diretor vai além de lutar por questões políticas específicas, como contra a homofobia e a discriminação. Seu interesse está em expor, discutir e defender formas diversas de comportamento, sem que os indivíduos e grupos dissidentes sejam descartados e discriminados socialmente por não se conformarem ao modo de produção heteronormativo dominante.

27 "I try to read the zeitgeist. I talk to people in both the real and virtual worlds and try to figure out what's in the ether. I also try to take myths and movies from the past and reinterpret them. I also like to use movies as a soapbox to relay certain political messages, although I try to do it in an entertaining and paradoxical way so as not to be too literal or preachy."

7 Referências Bibliográficas

CAPUZZO, Heitor. Lágrimas de Luz: o drama romântico no cinema. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Laboratório Multimídia da Escola de Belas Artes da UFMG, 1999.

NAZARIO, Luiz. Da Natureza dos Monstros. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

7.1 Recursos online

KRISHTALKA, Sholem. *Art essay: We are Queercore*. <http://dailyxtra.com/canada/arts-and-entertainment/art-essay-queercore> (Acesso em 16/05/2014)

LABRUCE, Bruce. *Bruce LaBruce Questions for Bizarre Magazine feature*. <http://www.brucelabruce.com/images/press/BLABBizarreQUESTIONS-answers.pdf> (Acesso em 14/12/2013)

LABRUCE, Bruce. *Bruce LaBruce: There's a certain romance to it*. <http://larecord.com/interviews/2009/06/26/bruce-labruce-interview-there-is-a-certain-romance-to-it> (Acesso em 20/12/2013)

LABRUCE, Bruce. *Interview with Bruce LaBruce*. <http://www.tatenova.com/queerfilm/?p=60> (Acesso em 24/02/2014)

MALONE, Luke. *A New Film Wants You to Respect Yours Elders, Sexually*. <http://www.vocativ.com/culture/tvmovies/18-81-love-story/> (Acesso em 01/04/2014)

7.2 Filmes pesquisados

ALL That Heaven Allows. Direção: Douglas Sirk. EUA, 1955. 89 min.

ANGST essen Seele auf. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha Ocidental, 1974. 94 min.

FLESH. Direção: Paul Morrissey. EUA, 1968. 105 min.

GERONTOPHILIA. Direção: Bruce LaBruce. Canadá, 2013. 82 min.

HEARTS of the World. Direção: David Wark Griffith. EUA, 1918. 117 min.

HOMME au bain. Direção: Christophe Honoré. França, 2010. 72 min.

HUSTLER White. Direção: Bruce LaBruce e Rick Castro. Alemanha e Canadá, 1996. 79 min.

IMITATION of Life. Direção: Douglas Sirk. EUA, 1959. 125 min.

L.A. Zombie. Direção: Bruce LaBruce. Alemanha e EUA, 2010. 103 min.

LOLA. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha, 1981. 113 min.

NO Skin Off My Ass. Direção: Bruce LaBruce. Canadá, 1991. 73 min.

OTTO; or, Up with Dead People. Direção: Bruce LaBruce. Alemanha e Canadá, 2008. 94 min.

PIERROT Lunaire. Direção: Bruce LaBruce. Alemanha e Canadá, 2014. 51 min.

QUERELLE. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha Ocidental e França, 1982. 108 min.

SKIN Flick. Direção: Bruce LaBruce. Alemanha, Canadá, Japão e Reino Unido, 1999. 67 min.

SUNSET Boulevard. Direção: Billy Wilder. EUA, 1950. 110 min.

SUPER 8½. Direção: Bruce LaBruce. Alemanha, Canadá e EUA, 1994. 100 min.

THE Raspberry Reich. Direção: Bruce LaBruce. Alemanha e Canadá, 2004. 90 min.