

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL – IACS
Departamento de Cinema e Vídeo – Bacharelado em Cinema e Audiovisual

ALEXANDRE BISPO

A LEI DO DESEJO

As conotações homoeróticas de “Festim Diabólico”

Niterói, RJ

2020

ALEXANDRE BISPO

A LEI DO DESEJO)

As conotações homoeróticas de “Festim Diabólico”

Monografia apresentada ao curso de
Bacharelado em Cinema e Audiovisual da
Universidade Federal Fluminense

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Lucia Ramos Monteiro

Niterói, RJ

2020



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	Alexandre Bispo		
Curso:		Matrícula:	
Título A LEI DO DESEJO As conotações homoeróticas de "Festim Diabólico"			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	Lúcia Ramos Monteiro		
Examinadora 1	Luíza Alvim		
Examinador 2	Tunico Amâncio		
Data de Apresentação 14/12/2020			
Parecer			
<p>A banca observou a concisão e a fluidez do texto; a singularidade da perspectiva de análise sobre "Festim diabólico"; a pertinência e a oportunidade de trazer o tema da leitura "queer" sobre esse filme. Os integrantes da banca sublinharam ainda a qualidade da apresentação oral do aluno.</p>			
Nota Final 10			
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador			
Luíza Alvim			

CATALOGAÇÃO NA FONTE

<p>Bispo, Alexandre * A lei do desejo: As conotações homoeróticas de “Festim Diabólico” / Alexandre Bispo. – Niterói, 2020.</p> <p>35 f.</p> <p>Orientadora: Lucia Ramos Monteiro. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) Universidade Federal Fluminense. Instituto de Artes e Comunicação Social.</p> <p>1. Cinema – Teses. 2. Homoerotismo na arte – Teses. 3. Desejo no cinema – Teses. I. Monteiro, Lucia Ramos. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Artes e Comunicação Social. III. Título.</p> <p>CDU</p>

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial deste trabalho, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

ALEXANDRE BISPO

A LEI DO DESEJO

As conotações homoeróticas de “Festim Diabólico”

Monografia apresentada ao curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito para a conclusão do curso.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Lucia Ramos Monteiro – UFF

Niterói, RJ

2020

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai por me fazer sensível às palavras

À minha mãe por me fazer sensível às imagens

À minha irmã, pela reparação histórica

Ao anjo de aquário e ao anjo de libra (ordem alfabética)

À Lucia, por mais do que sou capaz de escrever

Ao José por me lembrar que o cinema ainda pode ser mágico, mesmo na sala de casa

Ao Nicolas, por me ajudar a esconder o corpo

Ao Wagner, Ivan e Carlos, por me ouvirem, e por me ensinarem a ouvir

Ao Guilherme, por ser quem ele é e por aceitar que eu seja quem eu sou

Ao Charbel, por ser definível apenas através da palavra “Charbel”

À Giulia, por me conceder um lugar ao seu lado nessa louca jornada que partilhamos

À André, Badini e Victor por mostrarem que não há terra estrangeira quando se tem amigos

À Princesa por me mostrar que não há terra estrangeira quando se tem uma família

À Amanda, Luana e Sérgio pelo feliz reencontro nesse ano tão difícil

Ao Lucas, por tentar me entender e por me deixar tentar entendê-lo também

À Elianne, Luiza e Tunico, por ultrapassarem as barreiras da sala de aula

Ao Thiago Moço, que me ajudou com um sorriso no rosto tantas e tantas vezes

Ao meu avô por me mostrar “Cantando na chuva”

Às minhas avós por toda a generosidade

Ao Rodrigo, por cada segundo

À Natalia, por me aguentar

A mim mesmo, por ter aguentado todo o resto

"If he looks into another man's eyes for even a microsecond longer than it takes to make socially acceptable eye contact, beware. Heterosexual men do not do it." - Gerrod James,

"Risky Business," 204.

RESUMO

O presente trabalho começa com a identificação de tensão homoerótica na construção de suspense de *Festim Diabólico* (Alfred Hitchcock, 1948). A metodologia consiste em análises do desenvolvimento e da caracterização dos principais personagens do filme, mas também leva em conta informações sobre sua produção, trabalhos teóricos sobre ela, e elementos de mise-en-scène – como ângulo, escala, movimento e posição de câmera. A intenção é examinar a conexão entre violência e sexualidade, e seu impacto na representação do desejo homossexual na tela grande.

Palavras-chave: Análise fílmica. Sexualidade. Alfred Hitchcock.

ABSTRACT

The current paper starts with the identification of homoerotic tension on the suspense strategies of Alfred Hitchcock's *Rope* (1948). The methodology of this work consists mainly in its character development and characterization but also considers backstage info, the critical response to the movie, and mise-en-scène elements - such as camera position, scale, angle, and movement. The intention is to examine how the link between sexuality and violence impacts the representation of homosexual desire on the big screen.

Keywords: Film Analysis. Sexuality. Alfred Hitchcock.

LISTAS DE FIGURAS

Figura 1 -	Enquadramento inicial e final da passagem em que David é estrangulado até a morte.....	14
Figura 2 -	Brandon e Philip se servem de champanhe e discutem a posse do corpo de David.....	17
Figura 3 -	Kenneth termina seu diálogo com Brandon e desloca pelo cômodo, passando por Philip e pela senhora Atwater.....	19
Figura 4 -	Brandon acende o cigarro de Rupert e Philip lhe serve um drinque.....	26
Figura 5 -	Brandon e Philip retomam suas atividades corriqueiras enquanto Rupert guarda o caixão mantendo a arma ao alcance visual dos assassinos.....	31
Figura 6 -	O diretor e o elenco de Festim Diabólico (1948), no cenário do apartamento, em Nova York.....	33

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 “COMO VOCÊ SE SENTIU?”: A COMUNHAÇÃO SEXUAL DA VIOLÊNCIA	14
3 FOBIA ANAL: ESPECULAÇÕES EM TORNO DO BURACO NEGRO.....	19
3.1 Os homens que não amavam as mulheres	22
3.2 Não pergunte, não conte.....	24
4 ATO FINAL: O CONFRONTO ARMADO ENTRE DESVIO E NORMA	26
4.1 O paradoxo do armário.....	29
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	32
REFERÊNCIAS	35

1 INTRODUÇÃO

Em 1924, dois estudantes ricos da Universidade de Chicago sequestraram e mataram um adolescente de quatorze anos. O caso infame, que se tornou popularmente conhecido pelo nome dos acusados Leopold e Loeb, serviu de inspiração para a peça teatral britânica *Rope's End*, estreada em 1929 e assinada pelo dramaturgo Patrick Hamilton. A obra, por sua vez, foi adaptada para o cinema com o título conciso *Rope*, tendo na direção o britânico Alfred Hitchcock, e no elenco o astro do cinema americano James Stewart. Em 1948, o filme foi lançado comercialmente nos Estados Unidos (GREVEN, 2017).

Toda ação se desenvolve num apartamento de Nova York, numa noite de verão. Dois rapazes, homossexuais, estrangulam, apelas pela volúpia do gesto, seu colega de turma e escondem o cadáver em um baú minutos antes de um coquetel para o qual convidaram os próprios pais do defunto e a ex-noiva. Convidaram também o antigo professor deles na universidade (James Stewart) e, tentando conquistar a admiração do professor, acabam se traindo, progressivamente. No final da noite, o professor, indignado, terá de entregar os dois ex-alunos à polícia. (TRUFFAUT, 1985, p. 179)

A relação do cineasta com o longa-metragem se mostra singular por causa de três fatores: o mais notório deles concerne suas escolhas específicas de linguagem. Com o intuito de se equiparar ao fluxo de ação contínua da peça, que se desenrolava em aproximadamente noventa minutos, o diretor pôs em prática a ideia – que ele próprio caracteriza como “meio maluca” de fazer um filme constituído em um único plano.

No entanto, algumas limitações técnicas o impediram de levar a investida de forma literal, posto que a totalidade da metragem de filme contida em um carregador de câmera restringia os planos a uma duração máxima de dez minutos. A dificuldade foi contornada através do deslocamento de personagens – e um objeto – em frente à objetiva, de modo a causar o escurecimento da imagem, permitindo assim a troca do rolo. Ainda assim, em momentos de importância emocional, algumas transições lançam mão do tradicional corte seco.

O resultado, que também foi marcado pelo primeiro uso de cores do cineasta e sua primeira assinatura como produtor, foi um sucesso de público e crítica, considerado pela crônica cinematográfica como um êxito da forma fílmica como um todo, não apenas em relação aos trabalhos anteriores do cineasta.

Contudo, o reconhecimento não foi suficiente para convencer o realizador da relevância de sua empreitada. O descontentamento público do artista em relação às suas próprias escolhas de linguagem foi articulado em detalhes em entrevista ao cineasta francês François Truffaut, onde ele indecorosamente se refere ao filme como uma “cilada”, e chega a caracterizá-lo como “totalmente idiota”.

O motivo da infelicidade era a crença do cineasta de que a experiência representava um rompimento dele com as potencialidades visuais da montagem. A argumentação, um tanto purista, é ponderada pelo entrevistador, que defende o longa-metragem como um marco em sua carreira, e fala sobre o poder de sedução que os experimentos carregam. Antes de passarem para a próxima pauta, Hitchcock demonstra uma atitude mais aprazível, reavaliando o conjunto da obra como “perdoável”.

O diálogo entre os homens a respeito do filme se apoia em aspectos técnicos e elementos formais, deixando um ponto cego nas reflexões sobre ele. A tal lacuna chega a ser brevemente mencionada pelo entrevistador em sua elaboração pessoal da sinopse do filme, mas diretor britânico não se atém a ela, ainda que tampouco a refute. O espaço vazio concerne a homossexualidade implícita dos principais personagens do longa-metragem.

Para fins de desenvolvimento da pesquisa, faz-se necessária a referência ao Código Hays, mecanismo de censura que atuou por mais de três décadas sobre o cinema americano. A medida autoritária não era estranha a Alfred Hitchcock, que costumava moderar suas demonstrações de violência em cena a fim de evitar o radar.

A censura se manteve do início dos anos 30 até meados da década de 60. O movimento era comandado pela Igreja Católica, através da Legião da Decência, organização que usava seu poder político e econômico para exercer influência sobre a produção hollywoodiana. (SOUZA, 2013, p.7)

A instituição também se ocupava das representações íntimas e sexuais na tela grande, sendo particularmente hostil a expressões de gênero desviantes e condutas de natureza homoafetiva. A demonstração desses comportamentos, assim como a menção a eles, era vedada em nome dos princípios morais e religiosos, por mais que os católicos não fossem maioria quantitativa nos Estados Unidos da época.

O documentário *The Celluloid Closet* (Rob Epstein e Jeffrey Friedman, 1995), que investiga demonstrações de homossexualidade no decorrer da história do cinema americano, indaga que tais representações só cruzavam a barreira Hays quando imbuídas de carga moralizante, com a devida punição e aniquilação dos sujeitos não-normativos, ou por meio da conotação.

Em contraste à imediata evidência (por mais debatível que ela seja) da denotação, conotação sempre vai manifestar uma insuficiência semiótica. A primeira parece nos comunicar, como Barthes diz, “algo simples, literal, primitivo, verdadeiro”, enquanto a segunda nunca deixa de parecer duvidosa, discutível, e possivelmente um mero exercício de ruminação [...] (MILLER, 1990)¹

¹ Now, defined in contrast to the immediate self-evidence (however on reflection deconstructible) of denotation, connotation will always manifest a certain semiotic insufficiency. The former will appear to be telling us, as Barthes says, "somethings simple, literal, primitive, something true," while the latter can't help appearing doubtful, debatable, possibly a mere effluvium of rumination [...] (tradução do autor)

Ainda segundo Miller (1990, p. 127), a limitação desse recurso de linguagem reverbera em *Festim Diabólico* mesmo depois da extinção da censura. A sugestão do autor é que o fetiche tecnicista que povoa a discussão sobre o filme é, de certo modo, um legado do contexto histórico da censura, onde esse aspecto da obra era o único passível de discussão.

O presente trabalho começa com a identificação de tensão homoerótica na construção de suspense de *Festim Diabólico* (Alfred Hitchcock, 1948). A metodologia aplicada consiste na análise de três segmentos distintos do filme, nos quais os elementos fílmicos e narrativos serão investigados de modo a propor reflexões sobre o desejo homossexual, e suas devidas representações em cena.

Apresentando como base os trabalhos de Antônio Cândido e Renata Pallottini, os principais personagens do longa-metragem serão analisados em termos de caracterização e desenvolvimento. Contrapartidas críticas à obra, falas do diretor e informações sobre sua produção também serão consideradas. Não obstante, estudos que abordam o trabalho do cineasta dentro de uma epistemologia *queer* - como os de David Greven, Barbara Mennel, e o já citado D. A. Miller - completam o arcabouço teórico da pesquisa, que tem por objetivo lançar um olhar desviante a um autor que, embora sistematicamente estudado, nunca deixa de provocar novas inquietações.

2 “COMO VOCÊ SE SENTIU?”: A COMUNHAÇÃO SEXUAL DA VIOLÊNCIA

A ação dramática de *Festim Diabólico* (Alfred Hitchcock, 1948) transcorre inteiramente em um único espaço, onde os personagens Brandon (John Dall) e Phillip (Farley Granger) ficam a sós em dois momentos temporalmente espaçados. A presente seção se dedicará à análise do primeiro deles: após o homicídio do colega David (Dick Hogan) e antes da chegada da senhora Wilson (Edith Evanson).

Após os créditos iniciais, a câmera move-se de um idílico fim de tarde nova-iorquino para as janelas fechadas de um apartamento. Um grito masculino é audível antes do corte seco para o rosto de David, que morre aos olhos do espectador. As mãos do assassino e a arma utilizada – no caso, uma corda – são revelados pelo close-up. Porém, a imagem precisa recuar para expor o malfeitor, e o parceiro dele.

Figura 2: Enquadramento inicial e final da passagem em que David é estrangulado até a morte. O movimento de câmera altera a escala do plano, que vai de um close-up para um plano americano a fim de identificar os responsáveis pela ação.



O entendimento desses personagens como vilões é rápido como a apreensão de seus aspectos físicos. A cena de abertura, que denota prontamente o crime e os culpados, quebra mais um paradigma da construção de suspense ao enunciar uma narrativa do ponto de vista dos corruptos.

A vítima e seus algozes são homens caucasianos, magros, da mesma faixa etária – aproximadamente trinta anos – que vestem ternos de cores e cortes distintos, e parecem frequentar círculos sociais de elite. A menor estatura de David, o relógio de pulso de Brandon, e as luvas trajadas por Philip são detalhes que se fazem notar.

O plano introduz a dupla de personagens, em intenção e obstáculo, contando com apenas uma configuração onde eles são enquadrados separadamente. A escolha de direção permite, entre eles, a constituição de um todo, ao mesmo tempo que chama atenção para os contrastes entre as partes.

A disposição triangular dos corpos no quadro – que será repetida em outros momentos do filme – antecipa a dinâmica dos rapazes. As mãos do discípulo Philip, encarregado da força bruta, aparecem em quadro antes de seu rosto. Já Brandon, que segura a vítima por trás e se certifica de seu falecimento, assume o planejamento estratégico e o discurso filosófico. Entre eles, encontra-se o corpo finado de David - que deixa de reminiscência um gemido que poderia ser dor, prazer ou ambos.

Acontece rapidamente, mas o assassinato de David no começo do filme provê uma das cenas mais explicitamente homoeróticas do cinema clássico hollywoodiano [...] sentindo cessar os batimentos cardíacos do recém-falecido David, Brandon e Philip massageiam seu peito, antes de colocá-lo em um baú que se assemelha a um caixão. (GREVEN, 2017, p. 121)²

Philip - que respira com dificuldade, mantém a cabeça baixa, e as mãos pressionadas contra o baú onde jaz o cadáver novo - reluta em acender a luz do cômodo, como se quisesse retardar sua tomada de consciência. Já Brandon revira os olhos, lubrifica os lábios, expira profundamente, e arremata sua expressão pós-coito ao acender um cigarro enquanto espera. A fumaça que sobe para seu rosto o deixa com uma expressão demoníaca.

A preocupação formal de ambos em relação ao crime – a opção pela morte lenta e gradual através da corda, mesmo em posse de um revólver, como é revelado a posteriori – expõe a limitação da sinopse elaborada por François Truffaut (1985, p. 178), que defende um estrangulamento apenas pela volúpia do gesto. A equivalência, feita por Brandon, das evidências do homicídio a peças de museu – tais como a taça de cristal que serviu o último drinque da vítima – atenta para a necessidade uma performance maior do que o ato em si.

² It happens very quickly, but the murder of David at the start of the film provides one of the most explicit scenes of homoerotic exchange in classical Hollywood film [...] Feeling for a heartbeat in the now- dead body of David, Brandon and Philip massage his fleshy chest before putting him in the coffin- like *cassone*. (tradução do autor)

Confinada em um apartamento de luxo, a câmera de Hitchcock se move em linhas horizontais, com o reenquadramento funcionando muitas vezes como corte, fornecendo detalhes de objetos, alimentos, rostos, mas principalmente de mãos. Ainda que a montagem de *Festim Diabólico* seja “invisível”, as imagens de mãos são organizadas através do reenquadramento. É importante notar que essas mãos específicas pertencem ao casal queer de duplos. (BRANDÃO e SOUSA, 2013, p.24)³

O texto de Brandão e Souza organiza um dispositivo e aponta, através do termo “*queer*⁴”, para personagens cujos desvios ultrapassam a capacidade de matar. O motivo construído atribui a essas mãos específicas um quê artístico - adjetivo que, frequentemente codifica gay (MENNEL, 2012) – e até mesmo fetichista (GREVEN, 2017).

A característica hedionda da violação da carne persiste, mesmo que os códigos morais tenham se modificado no tempo que espaça o lançamento do filme da presente pesquisa. O ponto de atrito é o quanto dessa violência parece conectada – por meio dos aspectos formais da linguagem cinematográfica – à expressão abjeta de gênero e sexualidade dos dois indivíduos.

O fato de dois homens viverem juntos é suficiente para levantar suspeitas? Brandon e Phillip seriam próximos demais para serem considerados ‘só amigos’? Ou o impronunciável assassinato significa outros atos ainda mais terríveis e impronunciáveis? Há algo de *queer* a respeito deles? (MENNEL, 2012, p. 31)⁵

A interação desimpedida entre os sujeitos dissonantes no começo do longa-metragem é emblemática no contexto do homicídio como significante de homossexualidade. A culpa demonstrada por um, pela ação desprezível ou pela condição gay no contexto histórico retratado, é contrabalançada pela qualidade espetaculosa do outro.

Philip mal consegue desviar os olhos do móvel que serve de caixão, precisando de ajuda até para tirar as próprias luvas. Ao passo que Brandon abre as janelas do apartamento, se desloca por ele e conjectura outros arranjos para o crime. Os vestígios do assassinato são removidos de modo a evitar suspeitas, e mantidos à medida que creditam a astúcia de seus praticantes. “[...]”

³ Confined to an upper-class apartment, Hitchcock’s camera moves on a horizontal axis and reframing often works as a cut, giving us details of objects, food, faces, but, mainly, of hands. Although there is no “visible” editing in *Rope*, the images of hands are bracketed by reframing. And it is important to notice that these are specific hands, they belong to the queer couple/double (tradução do autor)

⁴“Queer, conforme a definição de Teresa de Lauretis “[...] é um espaço não apenas não homogêneo, mas mais precisamente heterotópico: é o espaço do trânsito, do deslocamento, da passagem e da transformação (2011: 246)” (BRANDÃO e SOUSA, 2013, p. 21) (tradução do autor)

⁵ Is the fact that two men live together enough to raise suspicion? Are Brandon and Philip too close for being ‘just friends’? Or does the unspeakable deed of murder stand in for acts that are even more horrific and unmentionable? Is there something queer about them? (tradução do autor)

quando homossexuais eram desprezados, havia esse mito compensatório de que o gosto deles era melhor do que o de qualquer outra pessoa.” (KAEL: 1984 apud GREVEN, 2017, p. 117)⁶.

A razão por trás da vitimização dessa pessoa específica é sugerida pela fala de Brandon, que concede - ainda que de forma debochada - uma certa nobreza aos homens que se sacrificam em nome da pátria. Afastado de seu dever masculino, e excluído das fantasias de superioridade⁷ que a dupla reserva para si mesma, David se mostra a pedida ideal para o consumo e para a comunhão.

Conforme mostra o seguinte diálogo do filme:

- Mas bons americanos geralmente morrem jovens no campo de batalha, não é verdade? Bem, os Davids do mundo só ocupam espaço, por isso ele foi a vítima perfeita para o assassinato perfeito.
- Ele está morto e nós o matamos, mas ele ainda está aqui.

A instância privada acomoda o primeiro ritual: o par se serve de champanhe, depois de alguns instantes de tensão, e discute a posse do corpo de David em um diálogo libidinoso. As mãos de Brandon roçam em torno da garrafa, a taça que ele usa é apertada pela base como um pênis ereto, e a aproximação do corpo de Philip cria a iminência de um furo nos códigos de linguagem.

Figura 3: Brandon e Philip se servem de champanhe e discutem a posse do corpo de David. Durante o diálogo de forte conotação sexual, a interação e o movimento interno dos personagens ameaçam cruzar a barreira do homoerotismo implícito para o explícito.



⁶ [...] when homosexuals were despised, there was a compensatory myth that they had better taste than anyone else. (tradução do autor)

⁷ “Em suas fantasias obscuras, eles personificam o ideal do *Übermensch* de Nietzsche, que pode ser traduzido como Super-homem, Brandon e Philip acreditam que David é inferior a eles, por isso podem assassiná-lo sem maiores repercussões.” (GREVEN, 2017, p. 115) (tradução do autor)

A aproximação demasiada entre dois homens configura comportamento homossexual por ser uma instância dele. Se isso ainda não qualifica “sexo gay masculino”, certamente se aproxima disso, mais do que deveria, dada as arbitrariedades do sinal [...] e o desejo pelo espetáculo do sexo gay masculino é intensificado de acordo com o supostamente agradável (jamais desagradável) estado prolongado de expectativa que nós chamamos de suspense. (MILLER, 1990, p. 124)⁸

A configuração dos elementos fílmicos reincide na lógica descrita acima, e a provocação entre os homens não se estende. O tempo real exige velocidade de raciocínio por parte dos assassinos, e a segunda cerimônia, associada à esfera pública e determinante para o êxito do plano, está prestes a começar.

A característica antropofágica do primeiro rito é desenvolvida, de maneira quase literal, no que o sucede. Além de reunir os alienados parentes e amigos da vítima na cena do crime, Brandon dá o seu toque final se certificando de que um banquete seja servido no móvel que agora serve de caixão.

A refeição é simultaneamente uma paródia do ritual cristão da comunhão, que enfatiza suas relações suprimidas com o canibalismo (nós comemos o corpo e o sangue de Cristo, ainda que eles se transmutado em pão e vinho), e uma incorporação que suprime os sentimentos de perda, luto e barbárie que os assassinos agora corporificam. (GREVEN, 2017, p. 122)⁹

A reiterada disposição triangular dos corpos no quadro frequentemente encontra o cadáver de David em uma de suas extremidades. A alocação referida suscita interpretações distintas por parte dos autores consultados, ainda que eles pareçam consentir na relação que esse “mau esconderijo” estabelece com a homossexualidade dos principais personagens do filme.

As relações de poder inerentes ao sexo, que incitam a ação e constituem o discurso de Brandon e Philip, são encapsuladas na figura do professor Rupert Cadell (James Stewart), cuja entrada em cena – comportada na segunda seção da presente pesquisa – se mostra providencial para a articulação de tese a respeito dessa obra cinematográfica.

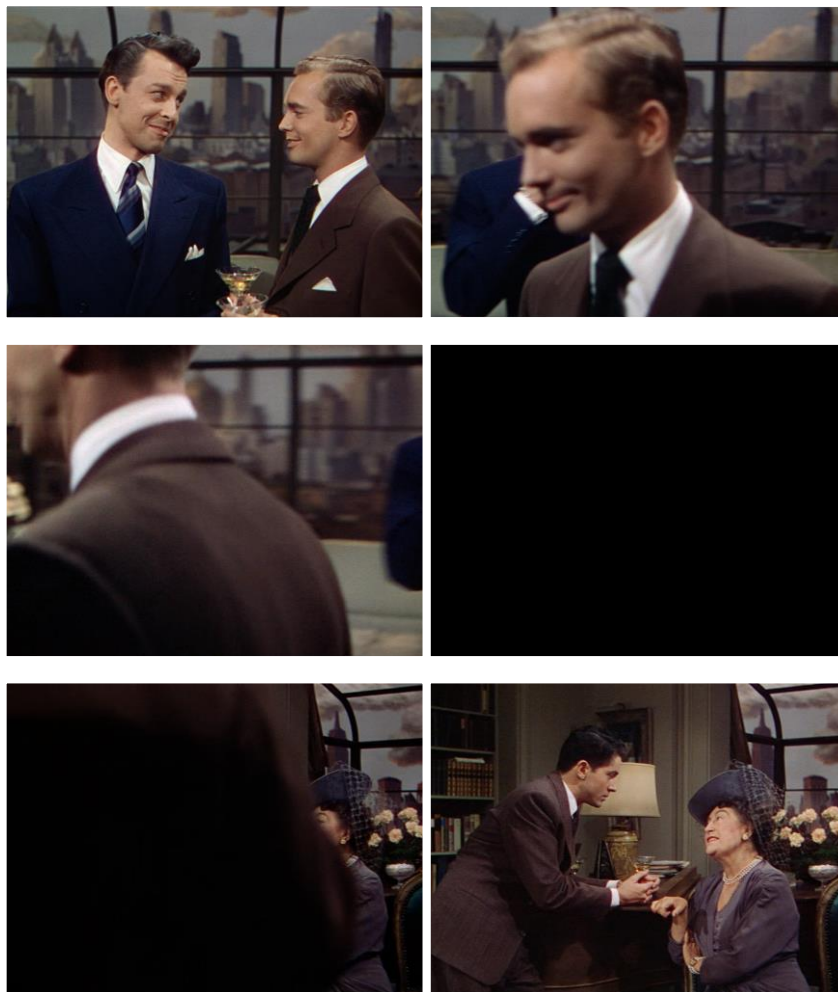
⁸ A-man-standing-too-close-to-another signifies homosexual behaviour by being an instance of it. If this instance does not quite qualify as "gay male sex," it entertains closer, more nearly causal connection to gay male sex than is supposed by the arbitrariness of the sign.[...]; and the desire for the spectacle of gay male sex is intensified accordingly into that pleasurable (because all but unpleasantly) prolonged state of expectation we call suspense. (tradução do autor)

⁹ The meal is both a parody of the Christian ritual of communion that emphasizes its suppressed associations with cannibalism (we eat the body and blood of Christ, though they have been transubstantiated into bread and wine) and an act of incorporation that suppresses knowledge of loss, grief, and the now fully realized potential for savagery that the killers embody (tradução do autor)

3 FOBIA ANAL: ESPECULAÇÕES EM TORNO DO BURACO NEGRO

O foco na parte traseira dos personagens masculinos de *Festim Diabólico* (Alfred Hitchcock, 1948) é um dos recursos utilizados para preservar a aparência de um plano único, dado que ele disfarça o corte ao provocar a dissolução da imagem para preto. A transição do terceiro para o quarto plano – objeto de análise da referida seção – acontece pelas costas de Kenneth (Douglas Dick), amigo comum a vítima e seus algozes.

Figura 4: Kenneth termina seu diálogo com Brandon e desloca pelo cômodo, passando por Philip e pela senhora Atwater. As costas dele mascaram o corte através da dissolução da imagem para preto, sustentando a ilusão de um plano único.



A articulação desse elemento formal é compreendida por D. A. Miller (1990, p. 127) como problemática e superficialmente abordada, devido à relação purista que a crítica cinematográfica estabeleceu com os aspectos técnicos da obra. Segundo o autor, o filme ultrapassa o limite de convergência entre o homoerótico e o homofóbico ao associar o corte àquilo que se considera crucial para identidade homossexual masculina: o ânus.

O paralelo traçado, um tanto abjeto à princípio, se reporta a três elementos relevantes para o presente trabalho: o primeiro é a identificação de certos vícios de linguagem por parte do público (leigo e especializado) no tocante às escolhas de direção do filme. Ainda que o autor reconheça equívocos de maior – o argumento de que o longa não apenas emula a falta de montagem – e menor grau – o consenso de uma suposta uniformidade na duração dos takes, que teriam dez minutos cada devido à metragem máxima de cada rolo de película disponível.

O segundo é a constatação de que tal simulação atrai atenção para o corte, ao invés de sublimá-lo. A ironia decorrente dessa opção, entendida pelo escritor como deliberada, seria um componente do discurso reacionário do filme, que se aproveita do tabu da homossexualidade na sua construção de suspense, ao passo que a relega a um papel secundário em suas elaborações de sentido.

O foco na parte traseira masculina só evoca a angústia heterossexista da castração à medida em que o corte é visto. Se ele fosse bem-sucedido em sua “invisibilidade”, e se ele se inserisse como alternativa ao “corte tradicional”, cuja heterossexualidade parece tão pungente, a homossexualidade se caracterizaria como ausência da castração, e não a partir dela. (MILLER, 1990, p.129)¹⁰

A análise incisiva do autor – que chega a fazer uma correspondência, através da cisão, entre o orifício anal e o do filme de celuloide – gera complexidades caras aos personagens em geral, e a Rupert Cadell em particular. O antigo professor dos rapazes é frequentemente lido como um agente da ordem, mas nem em sua chegada – repentina, impronunciada, filmada em panorâmica no meio de uma apresentação de piano – ele deixa de provocar alteridade nos presentes.

“Seu toque melhorou, Phillip”; diz Rupert em seu primeiro diálogo, fazendo cessar a música-ambiente tocada pelo pianista. O terno cinza, como a raiz de seu cabelo e os fios grossos de sua sobranalha, lhe confere uma áurea elegante de maturidade. A interrupção na paisagem sonora indicia a entrada de um homem calejado, com pouca paciência para os fingimentos que lubrificam as relações sociais.

Os esforços frustrados de Philip em tentar sublimar a própria angústia chamam atenção novamente para suas mãos – elas sagram no manuseio de um copo, destroem suas previsões otimistas de futuro, e dedilham as teclas do piano sem jamais completar uma partitura. A amena

¹⁰ Only to the extent that they are seen can the cuts at a man's backside promote a heterosexualizing castration anxiety. Insofar as they succeed in making themselves invisible and thus alternative to the "usual cutting practice" whose heterosexual orientation is here so unusually trenchant, then homosexuality would be characterized, not by a problematic of castration, but on the contrary by an exemption from one. (tradução do autor)

conversa sobre astrologia com a senhora Atwater causa um abalo sísmico em sua cabeça, como se a consciência pesada finalmente batesse.

Quando a senhora Atwater segura as mãos do jovem e assegura: “Essas mãos hão de lhe trazer grande fama” Hitchcock pausa por um momento para registrar a reação de Philip às palavras ironicamente trágicas [...] quando ele toma consciência da gravidade do que ele e Brandon fizeram, desperdiçando suas vidas junto com a de David. (GREVEN, 2017, p. 127)¹¹

A mudança de ares causada por Rupert decreta o fim das já escassas possibilidades de abstração de Philip. A ausência de saudação entre eles, em oposição à recepção afetada de Brandon, subentende um instinto animalesco de demarcação de território. A impertinência do convidado, e a intimidação que a presença dele gera – o amigo/parceiro se excede visivelmente em suas menções ao professor – cooptam, em Philip, uma reação violenta a um de seus possíveis (e prováveis) objetos de desejo.

Conforme mostra o seguinte diálogo do filme:

- Ele é o único homem que pode apreciar isso do nosso ângulo, o artístico. Isso é que é excitante.
- Estou feliz que isso te excita, isso me assusta. [...]
- Quanto a Rupert, eu até cogitei convidá-lo a se juntar a nós.
- Por que não? Quanto mais, melhor.

O apelo erótico de Rupert enquanto figura de autoridade tem, ironicamente, como espinha dorsal a imagem do desprendimento. Nesse sentido, o seu espelho reverso reflete não Brandon, tampouco Philip, mas sim o quadrado senhor Kentley, pai de David. O desencanto do mais velho sobre o mais novo, facilmente explicado pelo aparente desprezo do último aos protocolos, faz do primeiro o mais heteronormativo dos personagens do filme, ainda que sua esposa – constantemente referenciada, tal como a mãe de Brandon – tenha uma poderosa presença fora de quadro.

Embora Rupert funcione como o detetive, o filme dá entender que ele tem um quê de suspeito: solteiro, cercado por rapazes, e descrito como “peculiar” pela empregada que tem uma clara queda por ele. Um sentimento que ele, obviamente, não percebe. (MENNEL, 2012, p. 31)¹²

¹¹ When Mrs. Atwater holds the talented young pianist’s hands in her own and proclaims, “These hands will bring you great fame,” Hitchcock pauses on the moment and Philip’s reaction to her ironically devastating words [...] to take in the full gravity of what he and Brandon have done, to register the sheer waste of their lives as well as David’s. (tradução do autor)

¹² Even though Rupert functions as the detective, the film hints that he might be of the same persuasion: single, surrounded only by boys, called ‘peculiar’ by the maid who is obviously fond of him, to which he, however, is oblivious. (tradução do autor)

3.1 Os homens que não amavam as mulheres

A menção feita pela autora à senhora Wilson convida a uma reflexão mais aprofundada sobre seu papel na trama. A personagem - que poderia facilmente entrar na definição “de costumes” e provocar, ainda assim, algum nível de consciência de classe – transcende sua função operística ao também compor as relações de gênero e sexualidade da narrativa.

As “personagens de costumes” são, portanto, apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora. [...] Personagens, em suma, dominados com exclusividade por uma característica invariável e desde logo revelada. (CANDIDO, 1976)

A alocação, ainda que tangencial, dela como sujeito desejante é peremptória para a exposição das contradições do universo que a cerca. O mero informe da vinda de Rupert lhe traz à lembrança um drinque certa vez compartilhado, – contato amistoso entre duas pessoas do mesmo ciclo social; íntimo no contexto patrão/empregada – que ela narra com rubor, antes de ser deixada falando sozinha por seus empregadores.

A dinâmica com o querido se mostra mais apazível, ainda que claramente demarcada por hierarquias. “Estou só te provocando. Estou só te provocando”, repete Rupert ao estabelecer contato físico com a materna mulher – que ele esporadicamente chama de “meu amor”, e cuja caracterização contrasta a dureza do uniforme e dos óculos redondos, com a delicadeza do par de brincos e das flores presas ao cabelo.

O mais interessante aspecto da personagem concerne, no entanto, a sua relação com os patrões. A dúvida não esclarecida sobre a quantidade de quartos no apartamento indicia a provável convivência da senhora Wilson com a homossexualidade de Brandon e Philip, hipótese com a qual ela parece lidar harmonicamente. “A senhora Wilson provavelmente acoberta os seus ‘meninos’. O uso, por parte dela, do tempo passado para se referir a heterossexualidade de Brandon suscita ainda mais dúvidas sobre sua orientação no presente” (MILLER, 1990)¹³.

Por outro lado, a dupla – e nenhum dos personagens do filme, exceto Rupert – não lhe dá muita abertura. O seu arranjo de mesa é modificado sem aviso prévio, sua fala é constantemente desconsiderada e/ou interrompida, e sua preocupação pessoal com os patrões – exemplificada quando ela pede que Philip se alimente melhor - não relativiza seu papel subalterno.

¹³ Mrs. Wilson is arguably covering for her "boys," and the relegation of Brandon's heterosexuality to the past might be taken to open, not close, the question of his present orientation (tradução do autor)

Nesse mundo socialmente estratificado, os jovens rapazes podem até ser um casal. O tratamento servil dado a senhora Wilson – o silenciamento literal de sua voz e a renegação de qualquer laço afetivo com ela por parte de Philip – adiciona uma nova camada ao conflito feminino/queer. Os amantes podem sofrer importunações e hostilidades, mas isso não os torna mais conscientes da posição social vulnerável da senhora Wilson em relação a eles. (GREVEN, 2017, p. 130)¹⁴

O conservadorismo dessas figuras masculinas também atua sobre Janet (Joan Chandler), jovem de postura indecorosa – designada por seu penteado volumoso, sua maquiagem que chama atenção para os lábios, e seu vestido de mangas bufantes – que integra o time na qualidade de objeto sexual, ainda que consiga se articular de modo a embaralhar a segurança dos homens ao seu redor.

Janet desempenha um papel feminino crucial na representação hitchcoquiana da masculinidade queer, especialmente nos filmes americanos do diretor. Nessas obras, a intriga e o desejo homossexual masculino se organizam em torno de uma mulher promíscua, cujo conhecimento expande, parodia e reflete a incompreensão dos homens em relação aos seus próprios desejos. (GREVEN, 2017, p. 127)¹⁵

Assim como a senhora Wilson, Janet habita a periferia do grupo sem ser incorporada por ele. Porém, outras semelhanças entre elas se fazem notar: as duas mulheres desejam (ou já desejaram) aqueles homens, ocupam (ou já ocuparam) – em qualidades distintas – o quarto deles, e compartilham (sem saber) de informações íntimas que as tornam passíveis de silenciamento ao menor sinal de indiscrição.

A sexualidade não-normativa de Janet, com suas experiências pré-matrimoniais, não deixa de ser enunciada e julgada, mesmo em um ciclo social que coexiste com uma (provável) união gay. A posição relegada do feminino na congregação é parte de um mecanismo classista e misógino, que assegura a privacidade dos homens de alto poder aquisitivo, e concebe a prática homossexual masculina como elogio de si mesma.

¹⁴ Within their rarefied social world, the young men can *be* a couple. Their cavalier treatment of Mrs. Wilson—the silencing, literally, of her voice and Philip’s severing of the emotional tie he shares with her— adds another dimension to the feminine/ queer conflict. The lovers may suffer social opprobrium and potential ostracization, but this does not make them more aware of Mrs. Wilson’s vulnerable social position in relation to them. (tradução do autor)

¹⁵ Janet exemplifies the crucial role that women play in the representation of male queerness in Hitchcock’s American films especially. In them, male homosexual desire and intrigue are organized around the perspicuity of a woman, whose paranoid knowledge extends, parodies, and mirrors the disavowed knowledge the men possess about the complexities of their own desires. (tradução do autor)

3.2 Não pergunte, não conte

A violência homofóbica se faz presente no universo do filme, e desempenha uma função estrutural na sua construção. Para o desenvolvimento desse raciocínio, faz-se necessária a diferenciação das grandezas de vivência e prática. O fantasma *queer* que paira sobre os personagens masculinos do filme (inclusive sobre o fantasma do próprio falecido) admite possibilidades que vão do platônico ao sexo grupal – esse com a participação providencial do macho alfa Rupert. No entanto, apenas Brandon e Philip se apresentam socialmente como par.

O senso comum que D. A. Miller usa como pressuposto em sua associação direta do ânus à identidade gay masculina (1990, p. 127) contempla também a possibilidade de contatos homossexuais por parte de homens que não se caracterizam, e principalmente não são percebidos como tal. Mesmo porque é justamente essa eficiente performance de masculinidade que autoriza a exploração, recreativa e sem ônus, de práticas sexuais não-normativas.

Estranhamente ou não, os requisitos para construção do “bom homem” trouxeram Rupert, e com ele o espectador que a câmera praticamente coloca em seu lugar, a uma heterossexualidade configurada inteiramente em termos de homens, e cuja única demanda não é nem um desejo por mulheres, mas sim a negação do desejo por homens. Na oposição homo/hétero definida, a homossexualidade é o motivo central, e sua presença ou ausência depende exclusivamente no que jaz nos dois lados. (MILLER, 1990, p. 122)¹⁶

As tensões são mantidas na superfície em nome da política de boas maneiras: os convidados discutem finanças em termos do que comem e bebem, os homens fumam no sofá enquanto discutem filosofia, e as mulheres partilham opiniões entusiasmadas sobre atores, filmes e peças que jamais nomeiam. Todavia, basta um questionamento insistente de Janet sobre a recusa de Philip em se servir de frango – “*How queer*” diz ela, expressão que ele recebe com imenso desgosto – para que os primeiros sinais de ruptura se deem.

Rupert entreouve a conversa de Philip e Janet, e pede para que Brandon – o único dos anfitriões a vestir a carapuça – compartilhe, em nome do entretenimento de todos, a tal história que tirou o frango¹⁷ da dieta do amigo. O relato - que consiste basicamente em Philip correndo

¹⁶ Strangely, or so some might still like to say, the exigencies of constructing the “good” male subject have ultimately brought Rupert, and with him the viewing subject whom the camera puts almost in his place, to a heterosexuality configured entirely in terms of men, and whose only necessary content is not a desire for women but the negation of the desire for men. In the homo-/hetero- opposition thus defined, homosexuality provides the marking term, whose presence or absence is wholly determining or what lies on both sides of the virgule. (tradução do autor)

¹⁷ A expressão americana “chocking the chicken” se assemelha a brasileira “depenar o frango” e ambas são gírias antigas para masturbação.

atrás de uma galinha rebelde que seria servida depois – enfurece o rapaz, que choca todos os presentes ao desmentir o parceiro aos berros.

Nesse momento, a câmera de Alfred Hitchcock rompe com o dispositivo do plano-sequência, faz um corte seco para o rosto de James Stewart, se dilatando no registro da reação dele ao conflito que acontece fora de quadro. A cisão é a ruptura do tecido social, e a suspensão das performances dadas em sua razão. Os três homens estão descontentes, mas finalmente aparecem como quem realmente são.

Talvez o indício mais silencioso de homossexualidade masculina seja a forma em que um homem olha para o outro. “Se ele olhar nos olhos de outro homem, ainda que por um microssegundo além do que é socialmente aceitável em termos de contato visual [...] Fique atenta. Homens heterossexuais não o fazem”, mas como identificar esse olhar sem olhar de volta? (MILLER, 1990, p. 124)¹⁸

¹⁸ For perhaps the most salient index to male homosexuality, socially speaking, consists precisely in how a man looks at other men. "If he looks into another man's eyes for even a microsecond longer than it takes to make socially acceptable eye contact [...] beware. Heterosexual men do not do it." But how does any viewer grasp that look except by looking at it in turn? (tradução do autor)

4 ATO FINAL: O CONFRONTO ARMADO ENTRE DESVIO E NORMA

Philip se mantém em estado de angústia mesmo depois que a empregada e os convidados se despedem. Já Brandon acende outro cigarro e parece conduzido a um êxtase. O plano correu como o esperado, mas um quê inconclusivo permanece na atmosfera. Os rapazes estão fora de sintonia, e no cansaço se assemelham mais do que nunca a um casal de longa data. O som do interfone tocando faz a passagem para o terceiro ato da encenação.

Sob um falso pretexto, Rupert pede para subir novamente ao apartamento. A solicitação é recebida com entusiasmo pelo anfitrião, ao passo que o pianista entra em desespero. O professor retorna sem fazer questão de estender a própria farsa, enquanto Brandon se excita a cada fala, a cada olhar. O homem reclama seu papel de mestre ao se sentar na poltrona da sala, e os rapazes compram a ideia ao servi-lo de bebida e cigarro.

Figura 5: Brandon acende o cigarro de Rupert e Philip lhe serve um drinque. A construção de suspense encontra potência no contato visual contínuo entre os personagens, dispostos no quadro de forma triangular.



A nova disposição triangular dos atores no quadro faz seu paralelo mais explícito com a pornografia, tão povoada por imagens de homens mais velhos exercendo soberania¹⁹ sobre corpos mais jovens, e tão reforçada pelo suposto gozo dessa subalternidade. Sendo assim, é

¹⁹ “No século XIX, a palavra ‘degenerado’ frequentemente codificava perversão e homossexualidade” escreve Camilla Forjas, “e o clássico modelo pedagógico significava ser esteta ou docente, onde os ratificados gostos de estética e literatura dos homens de cultura eram passados de homem para menino.” (2005: 120) (apud GREVEN, 2017)

possível pensar o assassinato de David não como exercício de superioridade, e sim como o supremo gesto de servidão de dois submissos a seu dominador.

O professor descreve a tarde que se passou como “estranha” e aproveita para mencionar David, cuja ausência permanece um mistério. “O que há de estranho sobre David?” questiona Brandon, ultrapassando o limite de seu próprio planejamento ao chamar atenção para a falta de motivo que coloca Philip – que instintivamente olha para o baú no centro do cômodo - e a si mesmo como acima de qualquer suspeita. “O que poderia ter acontecido com ele?” procede.

Brandon aponta o revólver escondido no bolso de seu paletó em direção à cabeça de Rupert. Através do tecido, o volume da arma chama atenção por seu formato fálico, como a detenção de informação por parte do rapaz subvertesse sua posição em relação ao homem. O anfitrião prossegue com suas críticas e relativizações às teorias do convidado, flertando, de maneira cada vez mais arriscada, com a ideia de ser pego.

Rupert se põe de pé para responder às provocações de Brandon – cujo rosto novamente apresenta uma expressão demoníaca graças à fumaça do cigarro – e descreve um sequestro como algo que interessaria o ex-aluno em nome “da experiência, da adrenalina e do perigo”. Brandon aponta para a dificuldade por trás de um crime dessa magnitude, e sorri maliciosamente ao ouvir: “Você encontraria um jeito”.

O rapaz pressiona o homem a criar sua própria versão do ocorrido, se mostrando excitado cada vez que a teoria converge com sua prática. A câmera se desloca pelos móveis desocupados à medida que Rupert os menciona em sua descrição, instigando o espectador a visualizar o que aconteceu entre as cortinas fechadas.

Ao primeiro sinal de divergência, Brandon caminha em direção a ele com o revólver novamente apontado. A transição para o plano seguinte repete a configuração de um corte seco para o rosto de James Stewart, que parece vulnerável ao discípulo pela primeira vez na projeção. A encenação enfurece Philip, que arremessa um copo de vidro – semelhante ao que cortou sua mão em meados do filme – e expõe a farsa: “Gato e rato! Quem é o gato e quem é o rato?” esbraveja ele.

O rompante chama atenção, mas logo é deixado de lado. As alternâncias de poder não o contemplam, e raiva silenciosa de sua situação de impotência cede espaço para formas mais drásticas de intervenção. “Longe de ser carismático e manipulador como Brandon, Philip possui

grande propensão a violência, particularmente contra os indefesos, como ele mesmo parece ser em relação a Brandon” (GREVEN, 2017, p. 132)²⁰

O limite de proximidade entre os corpos masculinos em cena – já desafiado por interações entre os personagens principais – é cruzado durante o confronto que se sucede: quando Rupert se prepara para anunciar os culpados, e a câmera se debruça em suas mãos, que seguram a corda que serviu de arma do crime.

No ápice de seu desespero, Philip reclama a posse do revólver de Brandon e é interceptado por Rupert, em um contato que D. A. Miller (1990, p. 124) considera como a “demonstração de um prolongado e apaixonado aperto de mão”. Ainda assim, a breve passagem em que Philip se apropria da arma é crucial para o desenvolvimento de seu personagem.

O primeiro motivo é sua irônica manifestação de fragilidade, dado que o tremor em suas mãos impede que o revólver fique estável por um segundo sequer. Já o segundo é a sustentação de seu contato visual com Brandon, indiciando-o como alvo desejado. Por fim, é quando sua fala mais forte se dá: “Você me obrigou a fazer isso e eu te odeio. Eu odeio nós dois...”. O diálogo se conecta com o argumento de Greven que *Festim Diabólico* é menos uma imagem negativa da homossexualidade e mais uma investigação sobre a imagem negativa que homossexuais possuem a respeito de suas próprias identidades (2017, p. 134).

Nesse sentido, Philip se ergue como a figura trágica da narrativa não só por ter motivações menos tangíveis que as de Brandon – posto o desinteresse dele pelos jogos de poder que tanto seduzem o parceiro - como também pela completa perda de suas perspectivas. O seu talento musical, prestes a ser reconhecido em Town Hall, torna-se refém de um crime com o qual não obteve satisfação, e que não parece ter sido cometido por amor ao companheiro.

²⁰ Far from being the charismatic and domineering Brandon’s pawn, Philip possesses a full capacity for violence, particularly one directed against the defenceless, as he himself appears to be in juxtaposition with Brandon. (tradução do autor)

4.1 O paradoxo do armário

A transição para o décimo e último plano do filme também dissolve a imagem para preto, mas – pela primeira e única vez – isso não se dá através do foco na traseira de um personagem. O baú que esconde o cadáver de David, motivo central da mais importante disposição triangular em quadro, é aberto. A tampa do móvel se desloca ocupando a tela, e o espectador é colocado à espera do vislumbre de algo que já foi visto.

A clássica solução para ambas as questões está, obviamente, no armário, que não apenas alivia o problema da conotação, por confinar uma homossexualidade – totalizante, no caso contrário – a uma locação específica, mas também alivia o problema da denotação, fazendo a homossexualidade visível apenas como uma estrutura oculta [...] “Vá em frente e olhe, espero que goste do que veja” Eu vou gostar, nós podemos imaginar o espectador respondendo, porém o que nós mais queremos ver é precisamos o que nós não precisamos olhar: esse é o paradoxo do armário”(MILLER, 1990, p. 125)²¹

Brandon tenta apaziguar o choque de Rupert recordando-o de seu posicionamento na discussão que aconteceu naquela mesma tarde, ainda na presença do pai de David. Na ocasião, o professor equiparou assassinato a uma arte e defendeu que o privilégio de a executar deveria ser reservado aos chamados “indivíduos superiores”. Ademais, ele consentiu com o adendo de Brandon, que alegava que as vítimas desses crimes deveriam ser pessoas cujas vidas são desimportantes por natureza.

O professor diz se recordar de seus dizeres, mas sua fala posterior o contradiz. Conforme mostra o seguinte diálogo do filme:

Mas você deu às minhas palavras um significado com o qual eu nunca sonhei, e ainda tentou deturpar elas para explicar o seu crime hediondo. Elas nunca quiseram dizer isso, Brandon, e você não pode transformá-las nisso. [...] Você estrangulou até a morte um ser humano que podia viver e amar como você nunca pode e nunca irá de novo.

A justaposição dessas falas levanta questionamentos sobre o discurso que o filme assume para si. Uma tendência identificada por parte dos autores consultados é a de refletir sobre essa questão através da eleição de um personagem – Brandon e Rupert dividem opiniões ao passo que Phillip é desconsiderado - como suposto alterego do cineasta.

²¹The classic solution to both questions, of course, lies in the closet, which not only alleviates the trouble with connotation, by confining an otherwise totalizing homosexuality to a local habitation, but also relieves the trouble with denotation, by making this homosexuality visible only as a structure of occultation [...] Go ahead and look. I hope you like what you see." Indeed, I do, we may imagine the implied viewer responding to this address, inasmuch as I want to see, precisely, that I don't have to look that is the paradox of the closet (tradução do autor)

Os partidários do primeiro personagem – como é o caso de Greven - o tornam equiparável ao diretor através de sua função regente, argumentando que Brandon manipula as emoções de seus convidados assim como Hitchcock manipula as de seus espectadores. A leitura, mais voltada para o aspecto *queer* da obra, fala que o filme não só encoraja o público a se identificar com os sujeitos desviantes, como também os defende como os enunciadores que estruturam (ou pelo menos tentam estruturar) os desejos do filme. (2017, p. 116)

Nessa lógica, Brandon e Philip não são caricaturas, tampouco vilões unidimensionais – estereótipos comuns para sujeitos *queer* no cinema hegemônico – mas sim personagens complexos, cujas contradições fazem parte de uma construção elaborada. A categorização desses personagens representa um desafio para o público leigo e especializado, mas a definição “de natureza” parece abarcar suas multiplicidades.

As “personagens de natureza” são apresentadas, além dos traços superficiais, pelo seu modo íntimo de ser, e isto impede que tenham a regularidade dos outros. Não são imediatamente identificáveis, e o autor precisa, a cada mudança do seu modo de ser, lançar mão de uma caracterização diferente, geralmente analítica, não pitoresca. (CANDIDO, 1976)

Os favoráveis ao segundo personagem – como Souza, por exemplo - enxergam a hipocrisia de Rupert no realizador, posto que ambos são indivíduos de perfil dominante que usam de seus privilégios sociais para não se responsabilizarem pela violência que instigam. O controle e a repressão dos desvios do sujeito feminino - mulheres no geral, homens homossexuais em particular - presentes tanto na construção de suspense de Hitchcock (2013, p. 2), quanto no papel desempenhado Rupert no filme é outro argumento em favor da conexão entre eles.

Lançando mão de outra metodologia, Richard Allen sugere que Alfred Hitchcock não está preocupado em demonizar a homossexualidade, e que seu interesse nesses personagens reside nas performances de cavalheirismo que omitem seus segredos sombrios, e os tornam ironicamente atraentes. (Apud GREVEN, 2017, p. 128)

De todo modo, é Rupert quem reclama a posse da arma, denunciando os infratores com uma rajada de tiros esportivos. As interpretações a respeito do caráter do personagem divergem, podendo considerá-lo um monstro - que utiliza das esferas de poder para moralizar e aniquilar sujeitos *queer* menos assimiláveis que ele (GREVEN, 2017) –, um impostor – que só estabelece sua integridade performaticamente (MILLER, 1990) – ou um herói, juntando-se aos tantos outros já interpretados pelo ator.

Figura 6: O filme iniciado com uma disposição triangular de corpos se encerra com outra: Brandon e Philip retomam suas atividades corriqueiras e aguardam a chegada da polícia, enquanto Rupert guarda o caixão mantendo a arma ao alcance visual dos assassinos. Luzes vermelhas e verdes refletem no lado de dentro.



A disposição triangular final centraliza o homem sentado ao lado do baú, e reserva as extremidades aos dois rapazes que, enquanto aguardam as sanções legais e o escárnio da opinião pública, retomam as suas funções basilares: o anfitrião se serve de um drinque, e o pianista toca uma música. Brandão e Sousa chamam atenção para as luzes vermelhas e verdes oriundas dos letreiros ao lado do apartamento, que quebram a seriedade da cena através de uma iluminação circense. (2013, p. 24)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Eu enforcaria qualquer incompetente, qualquer tolo. O mundo já tem muitos deles”; diz Brandon na discussão que aconteceu naquela mesma tarde, ainda na presença do pai de David. A fala, dita em meio a um diálogo longo do personagem, profetiza o seu futuro: seu assassinato não foi perfeito e sua confiança no apreço de Rupert revelou-se um engano.

“Você vai morrer, Brandon!” sentencia o professor, durante seu discurso moralizante no desfecho do filme. A área cinza que o filme ocupa em relação às teorias de seus principais personagens não deixa de consentir com algumas asserções: a existência de uma classe superior de indivíduos é subjetiva, mas o não pertencimento de Brandon a ela não é.

A posição de Rupert permanece um mistério, posto que não há redenção sem abraço de responsabilidade, e não há vilania dele que seja comparável à do crime que denunciou. No entanto, é provável que em sua performance de cavalheirismo, apoiada em algum grau de renúncia a seus antigos ideais, o professor tenha não só validado suas próprias crenças, como também reservado para si o tal posto de privilégio que, a nível de discurso, ele tratou de relativizar.

O que quer que Rupert pense que está dizendo ou fazendo, seu discurso mostra que, quando a homossexualidade é alçada à totalizante e tangível função conotativa, o único modo de estabelecer a integridade de outra verdadeira posição de sujeito é performativa: simplesmente ao declarar que se ocupa tal posição e mantendo a declaração com braço forte (MILLER, 1990, p. 125)²²

A despeito de suas práticas sexuais privadas, Rupert se afasta politicamente das sexualidades e expressões de gênero não-normativas. As ações finais do personagem - que consistem em ocupar uma cadeira de modo a cobrir totalmente seu ânus, dispor o revólver na linha do olhar dos protagonistas e depois acariciá-lo - são tão comprometidas com a imagem de virilidade que não deixam de irradiar certa melancolia. A impressão final é de um homem que se alinhou a norma para negar a si próprio.

²² Whatever Rupert may think he is saying or doing, his speech goes to show that, when homosexuality is entrusted to the totalizing, tantalizing play of connotation, the only way to establish the integrity of a truly other subject position is performative: by simply declaring that one occupies such a position and supporting the declaration with a strong arm. (tradução do autor)

Figura 7: O diretor e o elenco de *Festim Diabólico* (1948), no cenário do apartamento, em Nova York.



O longa-metragem, assim como outros do diretor, sugere que o exercício da sexualidade não se dá de forma soberana, estando sempre condicionado a fatores maiores que a ele mesmo, vide os reincidentes conflitos entre hegemonia/desvio, normal/patológico, contenção/excesso, desejo/violência e masculino/feminino.

Nesse sentido, a crítica ao filme enquanto imagem negativa da homossexualidade reverbera, dada a falta de prospecto que ele apresenta para a masculinidade *queer*. Rupert se subordina com orgulho, ao passo que Brandon e Philip terminam ainda mais à margem, aguardando as autoridades que os levarão para cadeia (ou para o hospital psiquiátrico), e sucessivamente para o cemitério.

Ao ameaçar a estabilidade não só do filme, mas também da defensiva e apreensiva nação, a explosão de perversidade dos personagens sinaliza uma extensa crise sexual, e uma forma potencial de libertação através do sexo, intrínseca a perda de qualquer perspectiva. (GREVEN, 2017, p. 123)²³

O questionamento remanescente é se as respectivas aniquilações desses sujeitos se devem à incompreensão deles em relação aos seus próprios desejos, ou se a aniquilação fazia parte desses desejos por natureza. “Como diz ainda Pavis: “Por trás das motivações individuais de

²³ Threatening to rock the stability of not only film text but also a defensive, apprehensive nation, this explosive perversity heralds both a larger sexual crisis and a potentially potent form of sexual liberation, albeit one ineluctably tinged with a tragic sense of the loss of possibilities of any kind. (tradução do autor)

personagens em conflito, muitas vezes é possível distinguir causas sociais, políticas ou filosóficas” (PALLOTTINI, 1989).

O entendimento de Brandon como um personagem que age em nome da vaidade se revela parcial quando esse mesmo sentimento se mostra performático. Mesmo porque ele profetiza seu próprio fim, sabota reiteradamente seu próprio plano, e não demonstra qualquer reação material quando sua própria vida escorrega de suas mãos.

O comportamento do rapaz, de forma auto consciente ou não, frequentemente se assemelha mais ao do suicida, do que ao do assassino. De acordo com Greven, é como o personagem percebesse que a experiência de estar no armário no interior de uma sociedade homofóbica é, por si só, uma forma de morte. (2017, p. 124)

Sendo assim, o final aparentemente redondo de *Festim Diabólico* encontra força nas lacunas que, pouco a pouco, aparecem em sua superfície. É como se, ao relegar o *queer* a um papel secundário nas suas construções de sentido, as estruturas de poder por trás da obra - que incluem o próprio Alfred Hitchcock – tivessem ironicamente destrancado o seu universo de multiplicidades, onde personagens como Brandon e Philip encontram potência no desvio e na abjeção.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, A.; SOUSA, R. **Queer doubles**. Ilha do desterro. Florianópolis, n. 65, p. 17-28, 2013.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. In: ANTONIO CANDIDO et al. A personagem de ficção. (it). 6. ed. São Paulo: perspectiva, 1976. p.51-80.
- GREVEN, D. **Intimate Violence: Hitchcock, Sex, and Queer Theory**. Oxônia: Oxford University Press, 2017. p. 113-135.
- MENNEL, B. **Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires, and Gay Cowboys**. Nova Iorque: Wallflower Press, 2012, p. 30-32.
- MILLER, D. A. **Anal rope**. Representations, California, n. 32, 1990. p. 114-133,
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: A construção do personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- SOUZA, L. **Alfred Hitchcock e a teoria feminista do cinema**. Revista Inventário. Salvador, n. 16, 2015.
- TRUFFAULT, F.; SCOTT, H. **Hitchcock**. Edição revisitada. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1985.