

I LOVE CAFUÇU:

O Desejo Gay Branco Sobre Homens Negros no Cinema Brasileiro Contemporâneo

Henrique Rodrigues Marques

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas.

henrique.rodriguesm@hotmail.com

Simpósio Temático nº 22 – Identidades E (Não)Representatividades De Lgbtqia+ Na Literatura, No Cinema, Na Música E Na Televisão Do Brasil

RESUMO

Partindo de provocações da teórica e poeta negra Tatiana Nascimento (2019) sobre a impotência da culpa branca, este trabalho propõe uma reflexão ativa sobre como o desejo gay branco constrói discursos de objetificação sobre corpos racializados. Através da análise fílmica de dois curtas-metragens brasileiros recentes, o pernambucano *O porteiro do dia* (Fabio Leal, 2016) e o carioca *Vigia* (João Victor Borges, 2018), ambos dirigidos por cineastas gays brancos e com narrativas que abordam relacionamentos interracializados, interrogaremos a figura do “cafuçu” enquanto uma categoria de fetiche e fantasia homossexual. Estabelecendo um diálogo com diferentes expressões artísticas brasileiras ao longo da História, da literatura à pintura, buscaremos demonstrar como esses retratos de homens negros sexualizados configuram “imagens de controle”, como formuladas por Patricia Hill Collins (2019), que auxiliam na perpetuação de estereótipos nocivos sobre a sexualidade e masculinidade negra.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. Cinema LGBT. Raça. Representação. Imagens de Controle.

ABSTRACT

Based on provocations by the black theorist and poet Tatiana Nascimento (2019) about the impotence of white guilt, this work proposes an active reflection on how white gay desire constructs objectification discourses on racialized bodies. Through the filmic analysis of two recent Brazilian short films, *O porteiro do dia* (Fabio Leal, 2016) and *Vigia* (João Victor Borges, 2018), both directed by white gay filmmakers and with narratives that approach interracial relationships, we will interrogate the figure of the “cafuçu” as a category of fetish and homosexual fantasy. Establishing a dialogue with different Brazilian artistic expressions throughout history, from literature to painting, we will seek to demonstrate how these portraits of sexualized black men configure “control

images”, as formulated by Patricia Hill Collins (2019), which help to perpetuate stereotypes harmful effects on black sexuality and masculinity.

Keywords: Brazilian cinema. LGBT cinema. Race. Representation. Control Images.

*Ele vem todo se querendo só pra mim
Tem um gingado, tá na cor, eu digo sim
Ele é mulato, bem traiçoeiro
Moleque ingrato, é brasileiro*

(Música “I love cafuçu”, Banda Uó)

INTRODUÇÃO

O interesse pelo Outro sempre foi tema recorrente em diferentes áreas do conhecimento. Dos estudos antropológicos sobre culturas “exóticas”, aos diagnósticos biológicos para embasar inferioridade de certas raças, assim como os discursos patologizantes da Medicina sobre práticas sexuais dissidentes nas sociedades industriais, muito da produção acadêmica foi feita a partir da noção de que a alteridade é um problema. O progresso enquanto um bem que se encontra em constante ameaça de ser interrompido e destruído por setores improdutivos ou sujeitos degenerados da sociedade e cabe a Ciência identificar e nos ensinar como lutar contra eles.

Uma das grandes viradas da segunda metade do século XX é o momento em que esses “outros sociais” passam a estudar sua própria condição. Com a ascensão dos movimentos pelos direitos negros, feministas e de liberação gay, pesquisadores que representavam objetos de estudo do pensamento acadêmico se tornam agentes dessa reflexão. Como reconhece João Freire Filho (2004), esse giro de intersecção dos movimentos sociais com a produção intelectual a partir dos anos 1960, rapidamente culminou em uma confluência para os estudos culturais. O modo como minorias políticas são representadas e sub-representadas em produtos artísticos, midiáticos e culturais começa a ser questionado. Como coloca o autor, “Tal inclinação teórica se harmoniza com a pauta de reivindicações dos novos movimentos sociais, notabilizados por uma preocupação profunda com a questão da identidade – o que ela significa, como é produzida e contestada” (FREIRE FILHO, 2004, p. 45).

Essa postura identificada por Freire Filho estabeleceu um padrão que segue presente até os dias de hoje. A maioria quase absoluta de debates identitários nos estudos culturais se voltam a pensar a representação de mulheres, negros, pessoas queer, indígenas, pessoas com deficiência e por aí vai, ao passo que os lados “dominantes” desses binários raramente são colocados como uma questão a ser estudada. Embora seja inegável a importância de estudos sobre a representação e representatividade de grupos subalternizados em nossa cultura, o total desprezo pelo estudo das identidades de homens, heterossexuais, brancos e demais marcadores sociais hegemônicos, perpetua um efeito colateral nocivo. Ao não colocarmos em xeque as identidades tidas como “normativas”, nós acabamos por reforçar o imaginário de que tais identidades são, de fato, a norma, o modelo ideal, o universal, a maioria, o default. É nesse contexto que, através desse artigo, proponho-me a pensar a branquitude.

Em outras áreas do conhecimento, o Brasil já apresenta uma relevante bibliografia de estudos que discutem a branquitude. Dentre os pesquisadores que se dedicam ao tema, podemos citar os trabalhos de Maria Aparecida Silva Bento, Lourenço Cardoso, Lia Vainer Schucman e Richard Miskolci. Já no âmbito dos estudos culturais, ainda estamos dando tímidos passos a refletir sobre a influência da branquitude nas obras que consumimos e estudamos. Em um artigo sobre a importância de se pensar a branquitude na área de Comunicação, Liv Sovik questiona

por que um branco passaria a se posicionar contra o racismo, criticando as vantagens de sua cor? Traduzi a pergunta para a área de Comunicação: qual é o papel da cultura de massa, ou seja, que relação têm essa cultura e sua tendência conservadora com uma posição individual contra-hegemônica? Se a consciência política se processa em meio à cultura de massa, que é uma condição da vida pública e privada, entretenimento e é discussão pública, enfrentamos um velho problema para pesquisadores em Comunicação, de como conjugar a sociologia da cultura com os prazeres gerados pelo produto cultural. (SOVIK, 2005, p. 164)

Em seu ensaio sobre as limitações e problemáticas da culpa branca, Tatiana Nascimento declara que “poucas coisas podem ser tão paralisantes como a culpa. No caso da culpa branca tendo a notá-la como ainda mais convenientemente paralisante, por (aparente contradição, mas só aparente) movimentar uma forma específica de desresponsabilização racial” (2019, p. 7). Segundo a autora, a culpa que muitos ativistas brancos sentem em relação ao racismo parece congelar a pessoa, impossibilitando a capacidade de agir, tomar um posicionamento ativo ou transformador em relação a esse

racismo. Ao identificar a presença do racismo no mundo que o cerca e em suas próprias práticas, a pessoa branca busca, através da expressão pública da culpa que sente, um tipo de perdão ou expurgo, algo que a isente de realmente fazer algo em relação a esse racismo. É a partir das provocações feitas por Sovik e Nascimento que eu gostaria de pensar a branquitude no cinema gay brasileiro, e como essa branquitude opera em uma dinâmica de desejo/violência na e através da imagem.

Embora seja inevitável em uma pesquisa sobre relações raciais e sociais em obras audiovisuais não esbarrar em questões sobre representatividade, gostaria de sublinhar que esse não é o objetivo principal desse artigo. Excelentes pesquisadores como Noel dos Santos Carvalho, Janaína Oliveira, Joel Zito Araújo e Kênia Freitas, para citar alguns, já produziram densos debates sobre os espaços que os personagens negros ocupam no audiovisual brasileiro, com tamanha propriedade que eu jamais teria. Tampouco não gostaria de propor uma oposição entre personagens brancos e racializados pelo viés da representação. Mais alinhado a lógica dos *saberes localizados* de Donna Haraway (1995), gostaria de pensar a branquitude como um modo colonial de olhar (e desejar) corpos negros em cena. Como define a autora, “quero argumentar a favor de uma doutrina e de uma prática da objetividade que privilegie a contestação, a desconstrução, as conexões em rede e a esperança na transformação dos sistemas de conhecimento e nas maneiras de ver” (HARAWAY, 1995, p.24). Sendo assim, a necessidade de construir uma análise do como esses corpos racializados são representados e enquadrados em termos narrativos e estéticos, cumpre o papel de nos dar o material para construir uma reflexão sobre os prazeres que essas obras geram em espectadores (gays e) brancos. Se em um país de formação católica desejo e culpa caminham juntos, acredito que pensar o desejo branco projetado em corpos negros se constitui como um profícuo caminho tanto para superar a culpa paralisante interpelada por Nascimento, quanto a conjugação entre sociologia e prazeres gerados pelo consumo de cultura proposta por Sovik.

Em um trabalho dedicado a pensar dinâmicas de relações entre sexualidade, gênero, raça e classe em produções audiovisuais, é um risco acabar caindo no estabelecimento de binários entre boa e má representação, entre jeitos certos e errados de se representar determinados sujeitos em cena e, até mesmo, em certo julgamento moralista e moralizante sobre expressões sexuais. Há também o risco de interpretarem esses parágrafos como algum tipo de crítica aos realizadores dos filmes ou culpabilizar os espectadores que se regozijam com o conteúdo das obras, como quem busca denunciar

o racismo do outro. Tais méritos não constituem o objetivo desse exercício reflexivo. Porém, como argumenta Sara Ahmed, “Dispor-se a ir contra uma ordem social, que é protegida como uma ordem moral, uma ordem de felicidade, é dispor-se a causar infelicidade, mesmo se infelicidade não for a sua causa” (2020, p. 87).

Concentro a discussão na análise fílmica de dois curtas-metragens brasileiros gays contemporâneos, feitos por realizadores brancos e gays, que lidam com relacionamento interracial. Não obstante, julgo ser fundamental localizar essas produções em um contexto histórico, relacionando com outras representações de homens negros erotizados na cultura e arte brasileira.

CONTEXTO HISTÓRICO

O caso mais famoso de um relacionamento homoerótico interracial na cultura brasileira é, sem dúvidas, o livro *Bom-crioulo*, escrito por Adolfo Caminha e publicado pela primeira vez em 1895. O romance conta a história de Amaro, escravo foragido que ingressa na Marinha buscando recomeçar sua vida. Lá, ele conhece o jovem adolescente branco Aleixo, com quem inicia uma relação homossexual. O título da obra, referência a um apelido que Amaro conquista por desempenhar com grande destreza suas tarefas na Marinha, sintetiza a ideia de um homem negro que demonstra aptidão servil, evidente traço do pensamento colonial, ainda mais presente no tecido social na época de publicação do livro. O narrador nos conta que Amaro, um gajeiro de proa, trabalhava com um “caráter tão meigo” que mesmo os seus oficiais aderiram ao apelido. Ou seja, embora seja o personagem-título, Amaro é, de antemão, definido por sua habilidade em desempenhar um cargo que demanda sua força braçal, mas em que ocupa um local subserviente.

Malgrado seja considerado por muitos como um livro que “quebrou tabus” em sua abordagem de um relacionamento homossexual, recebendo a alcunha de “primeiro romance de uma literatura gay brasileira”, em *O desejo da nação* (2012), Richard Miskolci demonstra como Caminha mantém um tom condenatório em relação a homossexualidade. Segundo o autor, *Bom-crioulo* é um “produto de outra ordem social e política autoritária e conservadora. Em outras palavras, é mais acurado ler seu romance como parte de uma era marcada por concepções deterministas e biológicas do social” (MISKOLCI, 2012).

Não obstante as ambições higienistas de Caminha, em seu romance não faltam momentos de grande erotização do corpo negro de Amaro. Logo no início do livro, o protagonista é descrito como “um latagão de negro, muito alto e corpulento, figura colossal de cafre, desafiando, com um formidável sistema de músculos, a morbidez patológica de toda uma geração cadente e enervada”; seu desejo é definido como “uma sede tantálica de gozo proibido, que parecia queimar-lhe por dentro as vísceras e os nervos”; seus “caprichos libertinos” em relação a Aleixo são detalhados em trechos como o que diz que Amaro “não se contentava em possuí-lo a qualquer hora do dia ou da noite, queria muito mais, obrigava-o a excessos, fazia dele um escravo, uma ‘mulher-a-toa’ propondo quanta extravagância lhe vinha à imaginação”; no momento de seu castigo a chibatadas, o narrador afirma que o marinheiro “tinha costas de ferro para resistir como um Hércules ao pulso do guardião Agostinho”, assim como descreve sua nudez “numa riquíssima exibição de músculos, os seios muito salientes, as espáduas negras reluzentes, um sulco profundo e liso d’alto a baixo no dorso, nem sequer gemia, como se estivesse a receber o mais leve dos castigos”. Tal sexualização exacerbada do personagem tinha como objetivo comprovar que o homem negro é menos civilizado e mais dominado por instintos primitivos do que homens brancos. “O que distinguia as classes e as ‘raças’ era a capacidade de autocontrole, uma alta moralidade associada à civilização e à branquitude à brasileira” (MISKOLCI, 2021). Ou seja, mesmo em descrições erotizadas, que demonstram fascínio e tesão pela masculinidade do homem negro, o romance contribui para a propagação de valores colonialistas e racistas.

Quase um século depois do clássico de Caminha, o argentino Tulio Carella vivia suas aventuras sexuais na cidade de Recife, na década de 1960. Durante o período, Carella escrevia uma série de diários que posteriormente foram publicados no livro *Orgia* (2011). Intelectual, professor universitário e dramaturgo premiado, ao chegar no Brasil, Carella fica extremamente encantado com a beleza de homens das classes populares que encontrava pelas ruas da cidade. Até mesmo um leitor desatento percebe rapidamente como o marcador da raça permeia as relações do escritor. São muitos os rapazes que povoam seus relatos eróticos adjetivados como “negrinho”, “moreno”, “retinto”, “crioulo”, “amulatado” e até mesmo um personagem recorrente que é apelidado como “King Kong”. Em determinado momento, o autor afirma que “Esses morenos se sentem orgulhosos por darem aos brancos o que têm de melhor. O melhor: seu pênis” (CARELLA, 2011, p. 155). Esse “fetiche racial” de Carella é acompanhado intimamente

por questões de classe. Na mesma medida em que o escritor explicita a racialização de seus amantes, ele também demarca sua inferiorização social, através da descrição de uniformes, de cargos subalternos, da falta de modos, da dependência financeira.

Além dos exemplos literários, gostaria de resgatar alguns exemplos das artes visuais, buscando demonstrar como esse imaginário de sexualização de masculinidades não-brancas das classes trabalhadoras se alastra por diferentes mídias e contextos. Análoga à representação do protagonista do romance de Caminha e dos mancebos de Carella, podemos citar pelo menos duas obras fundamentais das artes plásticas brasileira: *O Derrubador brasileiro* (1875), de Almeida Júnior, e *O mestiço* (1934), de Candido Portinari. Em ambas as pinturas, um homem não-branco, com o torso a mostra, traços rústicos, corpo atlético e com musculatura bem-definida, retratado em um espaço público, ostenta uma viril masculinidade que concentra um ideal romântico (e, por que não, erótico) sobre o trabalhador brasileiro.

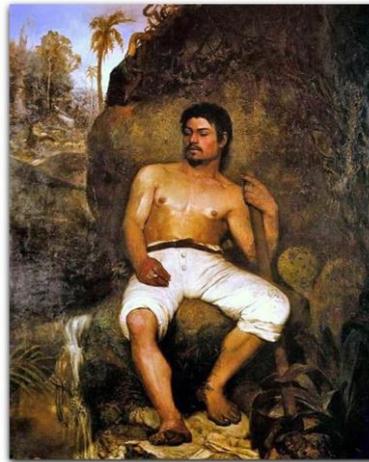


Figura 1 - *O Derrubador Brasileiro* (Almeida Júnior, 1875)

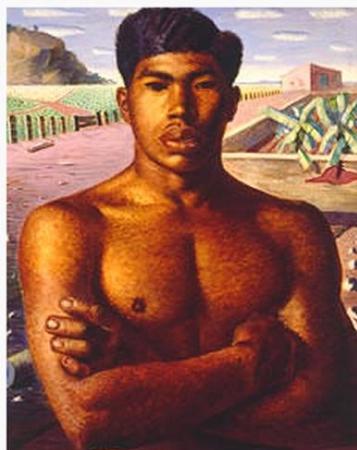


Figura 2 - *O mestiço* (Candido Portinari, 1934)

Essas diferentes obras, produzidas em diferentes períodos históricos e em diferentes formatos, por diferentes artistas de diferentes alinhamentos políticos, em diferentes contextos e com diferentes finalidades, podem nos servir como referencial analítico para pensar essa produção de um cinema gay brasileiro na atualidade.

OS FILMES

O porteiro do dia (2016), é um curta-metragem de ficção dirigido por Fabio Leal e produzido na cidade de Recife, que conta a história de Marcelo (Carlos Eduardo Ferraz), jovem gay, branco e de classe média, que nutre uma atração sexual por Márcio (Edilson Silva), um rapaz negro, heterossexual, pai de família e periférico, que trabalha como porteiro no prédio em que Marcelo mora. Logo na primeira interação entre os personagens, o filme situa a discrepância de classes entre eles. Lendo no jornal a manchete sobre um assassinato, Marcelo se choca com a quantidade de tiros. Com naturalidade, Márcio relata que o crime ocorreu próximo a sua casa. O gancho para o desenvolvimento da relação entre os dois homens é o fato de que, a pedido de um amigo que está viajando e precisa que alguém alimente seu gato, Marcelo precisa ir ao bairro em que Márcio mora. Através de uma carona de bicicleta, inicia-se um jogo de sedução entre eles. Márcio, enquanto personagem, existe na narrativa apenas como objeto do desejo de Marcelo. Detentor do ponto de vista da história, Marcelo protagoniza diversas cenas que nos fornecem informações sobre sua personalidade e conflitos, ao passo que Márcio não possui uma trama própria.

Vigia (2018), é um curta-metragem de ficção dirigido por João Victor Borges e produzido na cidade do Rio de Janeiro, que conta a história de Magno (Alexandre Amador), homem negro que trabalha como vigia em um supermercado de bairro nobre e se envolve sexualmente com o caixa Bismarck (Artur Maia), jovem gay e branco. A principal diferença entre *Vigia* e *O porteiro do dia* é que na produção carioca o personagem negro assume o protagonismo da história. É através de sua experiência que nós acompanhamos o desenvolvimento da narrativa e é ele quem possui o arco principal da trama. Comparativamente com *O porteiro do dia*, o coadjuvante, Bismarck, aqui apresenta um maior desenvolvimento que Márcio no filme pernambucano. Além disso, em *Vigia* não se nota um conflito de classe, já que ambos os personagens se encontram

na mesma condição social. No entanto é notável que Bismarck apresenta maiores ambições. Enquanto o jovem branco declara seus anseios em largar o emprego no supermercado, abrir um negócio próprio e conquistar uma vida melhor, Magno parece bastante acomodado no emprego de segurança, cargo que ocupa há 13 anos, sem nunca falar sobre suas ambições, desejos e anseios para o futuro. Mesmo sendo o protagonista, ao final do filme sabemos muito menos sobre Magno, representado como sério, responsável e calado, do que Bismarck.

Embora existam algumas diferenças pontuais, os filmes compartilham muitos pontos em comum no modo como esses personagens negros são enquadrados e apresentados dentro das narrativas. Em ambos os curtas se repete o padrão observado nas obras supracitadas em nomear o personagem-título através de algo relacionado a sua profissão. Bom-crioulo, derrubador, porteiro, vigia. Tanto porteiro quanto vigia são cargos servis que visam garantir a defesa da propriedade; a privada no primeiro caso, e de bens comerciais no segundo. Em todos esses casos, os homens racializados ocupam cargos sem prestígio e desempenhados por pessoas de classes baixas e sem nenhum tipo de formação acadêmica ou técnica. Na atualidade, ser parte da Marinha pode até conferir certa notoriedade, mas, como relata Miskolci através de citação do historiador José Murilo de Carvalho, durante o século XIX, os marinheiros eram “homens rudes, brutos, recrutados na marginália das cidades, quando não entre condenados das casas de detenção. Na avaliação dos oficiais, os marinheiros eram a ralé, a escória da sociedade, eram fascínoras que só a chibata podia manter sob controle” (CARVALHO apud MISKOLCI, 2012). Essa citação explicita uma relação entre a localização social que os marinheiros ocupavam no final do século XIX e o tratamento que recebiam na Marinha com o extremamente recente passado escravocrata. Não por acaso, no romance de Caminha, Amaro é castigado com chibatadas, em uma passagem que descreve seu corpo de maneira erótica e reforçando sua virilidade e masculinidade.

Maria Aparecida Silva Bento (1995) demonstra como um imaginário de determinismo social limita as opções das mulheres negras no mercado de trabalho. Para o setor de recursos humanos de empresas, existe uma associação direta entre mulheres negras e serviços domésticos e manuais, o que ocasiona na predominância de mulheres negras em cargos como lavadeiras, serventes, cozinheiras e domésticas. Da mesma maneira, cargos como porteiro e segurança reproduzem essa lógica das pessoas negras enquanto naturalmente predispostas a ocuparem cargos serviçais. Obviamente, a

representação de personagens negros ocupando cargos como esses não é necessariamente ou essencialmente um problema em si mesmo. Mas certamente me parece sintomático que, em um intervalo de dois anos, dois curtas-metragens brasileiros, feitos por realizadores gays optem por inserir personagens negros em regimes tão similares, inclusive com a escolha por usar o cargo em questão como característica principal desses homens, já que ambos colocam a profissão como título das obras. Essa decisão me remete a certos tropos da produção pornográfica gay brasileira que também define os homens de classes baixas em cena, frequentemente negros e mestiços, através de marcadores de profissões subalternas. “Pedreiro dotado”, “motoboy pirocudo”, “entregador de água me fudeu no meu quintal”, “porteiro de 25 cm me fez de putinha”, “experimentando a linguiça do vigia suado na escola”, são alguns dos resultados encontrados ao procurar essas profissões em sites de pornografia. Em artigo sobre representações raciais na pornografia gay o pesquisador Osmundo Pinho (2012) postula que a diferença racial quase sempre associada a uma inferioridade de classe social é frequentemente posicionada na prática homossexual como um atrativo erótico. Como coloca o autor,

O que é eventualmente vivido, entretanto, como um traço das interações homoeróticas na sociedade de classes, marcada pela colonialidade do poder e pelo racismo, pode ser, no espaço do imaginário pornográfico, manipulado, teatralizado, hiperbolizado, fetichizado livremente ao sabor da navegação errática na web, talcomo ele se regula por meio de uma interface de mercado. (PINHO, 2012, p. 165)

Dessa maneira, acredito que os dois curtas em questão trabalham dentro dessa mesma lógica de fetichização dessas profissões, colocando-as como parte constituinte da fantasia erótica apresentada em cena. Embora não seja minha intenção problematizar práticas fetichistas ou fantasias sexuais que povoam o nosso imaginário social, considero importante que gays brancos questionem o quanto esses desejos que envolvem classe e raça podem criar regimes de violência e de reforços de alteridade. Para elaborar essa questão, proponho uma reflexão sobre a categoria *cafuçu*, nomenclatura frequente em espaços de sociabilidade gay masculina, e sua relação com a construção de uma masculinidade pobre e não-branca.

I LOVE CAFUÇU

Em um dos capítulos do livro *White: essays on race and culture* (1997), Richard Dyer declara que a nudez do homem branco é um artigo raro na produção audiovisual mainstream, ao passo que homens racializados são frequentemente colocados em cena com seus corpos expostos. Segundo o autor, a presença de homens brancos exibindo seus corpos seminus era possível apenas em filmes relacionados aos gêneros da aventura e ação; em adaptações cinematográficas de figuras como Tarzan ou Hércules, em filmes de boxe ou em produções feitas sob medida para estrelas fisiculturistas como Arnold Schwarzenegger e Dolph Lundgren. Dyer argumenta que, em termos de imaginário popular, o fisiculturismo articula uma masculinidade branca. Partindo da referência histórica a uma tradição greco-romana, a prática fisiculturista busca a conquista de um corpo que não é típico, mas ideal (DYER, 1997, p.151). Sendo assim, a musculatura construída não é aquela proveniente do trabalho braçal, mas sim através do ócio. Como postula Dyer, o corpo esculpido é um corpo rico (1997, p. 155). O homem que pratica fisiculturismo possui não apenas muito dinheiro para investir nesse corpo, que demanda uma boa alimentação, acompanhamento profissional e tratamentos específicos, mas também possui muito tempo livre para investir na construção, manutenção e aprimoramento constante desse corpo. O tempo dedicado a se exercitar, a construir a musculatura ideal, sem mencionar práticas como a depilação e o bronzamento, citados por Dyer como elementos usados para enfatizar a definição do corpo musculoso, são sinais de riqueza. Por esta razão, a cultura hegemônica busca associar esse corpo ideal a branquitude, reforçando sua suposta supremacia.

Em ambos os curtas estudados, assim como em *Bom-crioulo* e nas pinturas *O derrubador brasileiro* e *O mestiço*, o corpo negro é apresentado como um corpo forte, atlético e musculoso. No entanto, esses corpos operam uma masculinidade oposta ao fisiculturismo descrito por Dyer. No caso de masculinidades negras, o discurso da força física se alinha a um pensamento colonial que, associando pessoas não-brancas ao primitivismo e o animalesco, postula o pressuposto de que homens negros são biologicamente mais fortes e, portanto, mais compatíveis com trabalhos braçais. Sobre essa questão, Dyer declara que “a insistência branca no espírito, no transcendental em relação ao corpo, também contribuiu para a percepção de que talvez pessoas não-brancas possuam corpos melhores, corram mais rápido, reproduzam com mais facilidade, tenham

maiores músculos” (1997, p. 147, nossa tradução).¹ Os corpos de Amaro, Márcio e Magno não são de musculaturas construídas através do ócio e investimento financeiro, mas sim da força de trabalho.

Em *Bom-crioulo*, os atributos físicos de Amaro são descritos em oposição a fragilidade física de Aleixo, constantemente associado a características femininas. Da mesma maneira, tanto *O porteiro do dia* quanto *Vigia* colocam em cena personagens brancos que constroem binários aos personagens negros além dos marcadores de raça. Tanto Magno quanto Márcio, os homens negros, são retratados como detentores de uma masculinidade hegemônica, ao passo que Bismarck e Marcelo, os personagens brancos, são assumidamente gays, apresentam trejeitos femininos e são fisicamente delgados e frágeis, até mesmo sedentários, em comparação a força física de seus parceiros. Mais uma vez, não pretendo defender que tais representações são fundamentalmente problemáticas. O que coloco em questão é a reprodução desse padrão em que a masculinidade negra, para ser desejada, precisa estar sempre associada a um ideal de força física e de performance de uma virilidade hegemônica, ao passo que a branquitude pode ser desejada enquanto experimenta outras construções de masculinidade. Em diálogo com o trabalho de Laura Moutinho, Miskolci resume a tese da autora que diz que “nossa cultura, ao tornar o homem branco o referente invisível da valorizada branquitude, terminou por erotizar o homem negro” (2012). Essa questão, que se faz presente em *Bom-crioulo*, repete-se nesses dois filmes contemporâneos. Uma relação direta entre racialização, masculinidade e erotização, que revelam uma raiz colonial.

Trazendo para o contexto nacional a proposta de “imagens de controle” formulada por Patricia Hill Collins (2019), o pesquisador Milton Ribeiro elenca cinco estereótipos de representação de masculinidades negras na mídia e cultura. Ao definir tais imagens de controle, em comparação aos arquétipos estudados por Hill Collins em relação a mulheres negras nos Estados Unidos, Ribeiro afirma que

Essas imagens ajudam-me a construir para o caso brasileiro figuras correspondentes para os homens pretos, pois o debate aqui encontra-se associado às representações, estereótipos e estigmas constituintes de um ser homem racializado, sexualizado e objetificado na sociedade brasileira. As masculinidades negras, portanto, encontram suas bases em uma complexa retroalimentação das imagens negativas sobre a aparência, o corpo e a cor da pele, dos ideais de hipermasculinidade, força e poder e das crenças do apetite sexual excessivo, da genitália

¹ Do original: “the white insistence on spirit, on a transcendent relation to the body, has also led to a view that perhaps non-whites have better bodies, run faster, reproduce more easily, have bigger muscles”

grande e da atividade sexual como penetrador. (RIBEIRO, 2020, p. 129)

Uma das imagens de controle elencadas por Ribeiro é a do *cafuçu*. A categoria do *cafuçu* é bastante recorrente em espaços de sociabilidade gay masculina, especialmente nos lugares voltados para a pegação e o sexo casual, como aplicativos de relacionamentos e banheiros. Como define Ribeiro, o *cafuçu* é uma imagem

ligada diretamente à juventude e compõe-se a partir de algumas referências, como o corpo atlético, a ideação sobre o pênis grande, a intensa satisfação sexual derivada de um possível encontro sexual, a ideia da violência derivada desse encontro, a situação de vulnerabilidade de classe e de lugar de origem desse homem preto e o flerte com o ilícito, ilegal e marginal marcam essa personificação embora esse homem negro possa também atuar dentro da licitude e da legalidade e atuar em profissões de menos prestígio social, como porteiros, pedreiros, entregadores, vigilantes e afins. Há também formas associativas ligadas a essa imagem de controle, como a figura do marginal e do malaco – ambas aparecendo nas narrativas de homens homossexuais brancos sobre os homens negros. (RIBEIRO, 2020, p. 129)

É curioso notar como Ribeiro usa de exemplos de profissões que constituem a imagem do *cafuçu* justamente as duas profissões que servem de título para os dois curtas analisados. No entanto, as correspondências entre a definição de Ribeiro e os personagens dos filmes não param por aí. Em *O porteiro do dia* uma cena insinua essa ideia do risco de violência proveniente do encontro com um *cafuçu*. Enquanto Márcio dá uma carona para Marcelo em sua bicicleta, ele decide parar para descansar em um lugar inóspito, escuro e deserto. Por um momento, Marcelo demonstra um desconforto, perguntando onde eles estão e dizendo que nunca fez aquele caminho para ir para casa de seu amigo. O tom é de suspeita e até mesmo medo que Márcio possa o ter levado para uma emboscada. Em seu trabalho sobre etnográfico sobre relações homossexuais entre homens nas cidades de São Paulo e Recife, Isadora Lins França relata sua conversa com um rapaz identificado como Jonas, um artista pernambucano de 40 anos, que lhe pergunta se ela sabe o que é um *cafuçu* de verdade. A autora diz que Jonas não quis definir o que seria um *cafuçu* de verdade, mas lhe mostrou uma cicatriz em seu braço, dizendo que “era uma facada que levou de um *cafuçu*, e que era o *perigo* e o *risco*. Finalizou nossa breve conversa dizendo: *o que é estar morto? O perigo é parte do negócio*” (FRANÇA, 2013, p. 28) [grifos da autora]. No relato de Jonas fica evidente a relação de violência descrita por Ribeiro como parte constituinte do imaginário sobre a figura do *cafuçu*.

No trabalho de França, fica evidente que os homens participantes de sua pesquisa que relatam ter fetiche por cafuçus frequentemente possuem profissões de prestígio, como advogados e empresários, ou ainda se alinham a uma postura de intelectualidade progressista. Na epígrafe desse artigo, cito um trecho da música “I love cafuçú”, da Banda Uó, composta por dois homens gays brancos (creditados como autores da composição) e uma mulher trans negra. Jonas, os integrantes da Banda Uó, os realizadores dos curtas analisados; são todos representantes de uma classe artística brasileira, frequentemente engajada em questões sociais, em pautas antirracistas e posturas progressistas. Então como essa erotização descarada do homem negro de classes populares se dá com tanta naturalidade mesmo nesses espaços?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um primeiro esforço de tensionar o consumo de obras que lidam com o desejo homossexual em um contexto racializado, esse artigo não é capaz de chegar a conclusões. O que me parece fundamental é que questionamentos sejam levantados. É necessário que homens gays brancos que produzem e consomem imagens reflitam sobre o controle que está sendo imposto nessas imagens, quais violências simbólicas e literais estão sendo operadas em e através delas, e o quanto nós somos responsáveis pela perpetuação desse regime racista e colonial. Embora não seja profícuo a moralização de desejos e práticas sexuais, é urgente que se construa maneiras de lidar com fantasias eróticas sem a manutenção de violências com impactos muito reais.

Referências

AHMED, Sara. Estraga-prazeres feministas (e outras sujeitas voluntariosas). **Revista ECO-Pós**, v. 23, n. 3, p. 82-102, 2020.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Mulher negra no mercado de trabalho. **Revista Estudos Feministas**, v. 3, n. 2, p. 479-479, 1995.

CAMINHA, Alfredo. **Bom-crioulo**. São Paulo: Ática, 1995.

CARELLA, Tulio. **Orgia: os diários de Túlio Carella – Recife**, 1960. 1ª ed. São Paulo: Opera Prima, 2011.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

DYER, Richard. **White: Essays on Race and Culture.** 1997.

FRANÇA, Isadora Lins. "Frango com frango é coisa de paulista": erotismo, deslocamentos e homossexualidade entre Recife e São Paulo. **Sexualidad, Salud y Sociedad** (Rio de Janeiro), p. 13-39, 2013.

FREIRE FILHO, João. Mídia, estereótipo e representação das minorias. **Revista Eco-Pós**, v. 7, n. 2, p. 45-71, 2004.

HALL, Stuart. Raça, o significante flutuante. **Revista Z Cultural.** Ano VIII, Nº 2, 2013

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

JESUS, Dánie Marcelo de; OLIVEIRA, Gabriel. Questões étnico-raciais em discursos em torno da virilidade masculina negra em contos homoeróticos. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, v. 60, p. 69-81, 2021.

MISKOLCI, Richard. **O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX.** São Paulo: Fapesp, 2012.

NASCIMENTO, Tatiana. **Leve sua culpa branca pra terapia.** Brasília: padê editorial, 2019.

PINHO, Osmundo. Race Fucker: representações raciais na pornografia gay. **Cadernos Pagu**, n. 38, 2012, p.159-195.

RIBEIRO, Milton. "Eu decido se 'cês vão lidar com King ou se vão lidar com Kong": homens pretos, masculinidades negras e imagens de controle na sociedade brasileira. **Humanidades & Inovação**, v. 7, n. 25, p. 117-134, 2020.

SOARES, Thiago. Conveniências performáticas num show de brega no Recife: Espaços sexualizados e desejos deslizantes de piriguetes e cafuçus. **Logos**, v. 19, n. 1, 2012.

SOVIK, Liv. Por que tenho razão: branquitude, Estudos Culturais e a vontade de verdade acadêmica. **Contemporânea**, v. 3, n. 2, 2005.