

“UM CLÁSSICO, DOIS EM CASA, NENHUM JOGO FORA”: O EXERCÍCIO DO RECONHECIMENTO NO CINEMA DE DJALMA LIMONGI BATISTA¹

Raphael Castilho Bueno SILVA²
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

RESUMO

Visando a relação entre o audiovisual e as práticas sociais, este trabalho resgata a antropologia da interdependência, de Axel Honneth (2009), para mostrar como o cinema é “ponte semântica” da busca pelo reconhecimento social. A partir da análise narrativa, política e visual do curta-metragem “Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora”, do diretor Djalma Limongi Batista, de 1968, este trabalho procura mostrar como um dos primeiros filmes com temática homossexual do cinema brasileiro pode ter suscitado, em seus espectadores, uma estima social que sempre é negada aos grupos vulneráveis, principalmente em contextos como o da ditadura militar.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; Djalma Limongi Batista; luta por reconhecimento; “Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora”; vulnerabilidades.

INTRODUÇÃO

Inspirado pelo movimento dos jovens contra os regimes vigentes no Brasil e na França, é que – em 1968 – o estudante do curso de cinema da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (ECA/USP), Djalma Limongi Batista, produz seu primeira curta-metragem de ficção, chamado “Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora”. O filme de Batista é um dos primeiros a levar temática homossexual para as telas do cinema brasileiro, com referências políticas e alusão às “novas sensibilidades e novas formas de filmes muito mais próximas de uma *pop-art*, [...] e [...], do movimento tropicalista que surgia com força no Brasil [...]” (Addeo, 2017, p. 61),

“Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora” acompanha um dia na vida de um jovem – Antônio, interpretado por Eduardo Nogueira – que perambula pelas ruas de São Paulo à procura de um parceiro para se relacionar sexualmente. Mesmo tendo sido exibido no Festival de Curtas do Jornal do Brasil, o filme contou com uma distribuição extremamente limitada, devido ao contexto ditatorial e a falta de recursos inerente à produção de um cineasta ainda em formação. Ainda assim, questionamos como a “sensibilidade totalmente *queer* que surge aqui e se manterá constante na filmografia

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudo em Comunicação e suas Interdisciplinaridades, evento integrante da programação do 27º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 30 de maio a 1º de junho de 2024.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e-mail: raphaelcastbueno@gmail.com.

deste diretor” (Addeo, 2017, p. 70) foi recebida pelos espectadores e, sobretudo, pelo público homossexual que via, pela primeira vez, uma cena de sexo gay em uma obra audiovisual.

Ainda que de forma limitada, ousamos dizer que “Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora” representou uma conquista simbólica e contradiscursiva importante para um espaço onde as liberdades sexuais eram reprimidas. A homossexualidade era marginalizada à uma condição marcada, acima de tudo, pela vulnerabilidade e pela falta de reconhecimento. Em outras palavras, o cinema serviu, nesse caso, como “ponte semântica” para que essas pessoas experimentassem, mesmo de maneira incipiente, o que Honneth (2009) define como um dos padrões de reconhecimento intersubjetivo: a estima social.

A partir de uma explicação mais detalhada dos encadeamentos que podem existir entre o cinema e o reconhecimento e de uma análise do curta-metragem “Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora”, a intenção deste trabalho é entender as intenções semânticas do cineasta e relacionar essas interpretações com as concepções de estima dos sujeitos, que dependem de “uma luta permanente na qual os diversos grupos procuram elevar, com os meios da força simbólica e em referência às finalidades gerais, o valor das capacidades associadas à sua forma de vida” (Honneth, 2009, p. 207).

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O sociólogo alemão Axel Honneth (2009) é adepto de um conceito que chamamos de antropologia da interdependência. Isso quer dizer que os seres humanos só se sentem plenamente realizados a partir do momento que são reconhecidos como sujeitos de valor pelos seus parceiros de interação e, ampliando essa perspectiva, pela sociedade como um todo. Inspirados nos princípios de Hegel, Honneth enumera três formas de reconhecimento recíproco: 1) a dedicação emotiva; 2) o reconhecimento jurídico e 3) o assentimento solidário.

É o terceiro desses padrões de reconhecimento que dá ao indivíduo “uma estima social que lhes permita referir-se positivamente a suas propriedades e capacidades concretas” (Honneth, 2009, p. 198). A estima social, na visão do autor, se aplica às propriedades particulares que caracterizam os seres humanos em suas diferenças pessoais e a mediação dessas características é operada, no nível social, por um quadro de orientações simbolicamente articulado. Para Wittig (2022) “os discursos que [...]

oprimem, [...] homens homossexuais, são aqueles que tomam como certo que a base da sociedade, de qualquer sociedade, é a heterossexualidade” (p. 59).

Mais do que hoje, o Brasil de 1968 – da ditadura militar comandada pelo presidente Artur da Costa e Silva – excluía semanticamente à homossexualidade da esfera de vivências possíveis. Este é um contexto em que a orientação sexual determinava o valor social dos sujeitos e, para Honneth (2009), é justamente essa reputação que estratifica os indivíduos à uma hierarquia baseada nos valores centrais da sociedade, “de modo que lhes podem ser atribuídas formas específicas de conduta de vida, cuja observância faz com que o indivíduo alcance a ‘honra’ apropriada a seu estamento” (Honneth, 2009, p. 201).

Com o reconhecimento negado, os indivíduos se estabelecem em condições de vulnerabilidade que, embora nessa perspectiva seja encarada como uma condição elementar dos sujeitos, é um conceito que, para Lage (2020), está comumente associado ao comprometimento da autonomia e da integridade da pessoa, que impede que o indivíduo estabeleça uma compreensão positiva de si mesmo. Em outras palavras, o autor afirma que “ser vulnerável é estar constantemente sujeito à possibilidade de não ser reconhecido, de ser desrespeitado como alguém digno de afeto, direito e estima ao ponto de ter sua própria relação consigo abalada” (Lage, 2020, p. 55).

E como o cinema se insere nessa equação? Em primeiro lugar, é importante ressaltar a potencialidade das narrativas perante os sentimentos humanos, algo que para Sontag (2003) acontece devido a capacidade das histórias de serem revisitadas a qualquer momento, sem perder o universo contextual nas quais estão inseridas. Além disso, consideramos o cinema como aquilo que Hall (2016) chama de sistema de representação, que, para Turner (1997), produz e reproduz significados culturais que se inserem, inevitavelmente, no tecido social.

Logo, um filme com temática homossexual, produzido em 1968, movimenta – pelo menos dentro dos pequenos circuitos onde foi exibido – o campo simbólico, semântico e cultural de uma sociedade que era discursivamente moldada pela heterossexualidade. É a partir dessa definição que recorreremos ao conceito de cinema como “ponte semântica”, quando a obra fílmica reitera padrões de reconhecimento intersubjetivos ou, pelo contrário, representa experiências de desrespeito que servem de combustível para o que chamamos de batalhas sociais.

De qualquer forma, independente do desfecho narrativo e da análise detalhada da obra, realizada nos próximos tópicos, podemos dizer que o simples fato de um diretor, em um filme, admitir a existência de personagens gays com posição de protagonismo sintetiza o que Honneth (2009) enxerga como uma árdua, mas necessária, luta em que a principal arma é a força simbólica e o objetivo é criar dialéticas que empoderem a estima das formas de vida subvalorizadas.

METODOLOGIA

Observaremos, em detalhes, o curta-metragem “Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora” a partir de uma análise que contempla os aspectos narrativos, políticos e visuais inseridos pelo diretor Djalma Limongi Batista em sua obra. Segundo Penafria (2009), a análise fílmica se estabelece a partir da decomposição do que se pretende observar em uma produção audiovisual e da interpretação dos elementos decompostos. Dessa forma, o primeiro eixo da análise consiste na descrição narrativa de cada uma das cenas do curta-metragem.

O segundo eixo é norteado pela perspectiva de Turner (1997) que encara o cinema como uma prática social. Iremos considerar a dimensão semântica “da cultura *queer* e da juventude como um valor em si” (Addeo, 2017, p. 63) utilizadas pelo diretor em sua obra, contrastando essas representações com as orientações simbólicas – heteronormativas e repressivas – vigentes no Brasil de 1968. Quanto ao terceiro eixo de análise, recorreremos ao texto de Jullier e Marie (2007) sobre os modos de se ler as imagens do cinema: a cenografia, as luzes e cores e as combinações audiovisuais perceptíveis em tela.

PRINCIPAIS RESULTADOS

Para apresentar os resultados obtidos, dentro do espaço delimitado por este resumo expandido, focaremos no segundo eixo da análise proposta e nas suas intersecções com a fundamentação teórica que se baseia na antropologia da interdependência. A primeira alusão à homossexualidade no curta aparece logo que Antônio, o personagem principal, sai de casa com o objetivo de perambular pelas ruas centrais da cidade de São Paulo. Na efervescência da urbanização, o protagonista se desentende com outro garoto. Não ouvimos o diálogo entre as duas figuras, mas parece que os personagens acabaram de romper um relacionamento prévio e, pelo que tudo indica, romântico.

Entretanto, nos concentraremos nas semânticas presentes na segunda metade do curta, quando, na Galeria Central, Antônio encontra outro rapaz perambulando pelas ruas

da cidade. A próxima sequência já é no quarto alugado de Isaías, onde os dois garotos se conhecem. Nos deparamos então com a primeira cena de sexo gay do cinema brasileiro. Para Addeo (2017), a cena sensual entre Antônio e Isaías demonstra que “o espaço da sexualidade é múltiplo e vai muito além do que foi imposto ao ocidente pela moralidade judaico-cristã” (p. 63).

Mais do que isso, acreditamos que a sequência é carregada de um apelo simbólico que dialoga com o primeiro dos padrões de reconhecimento intersubjetivo enumerados por Honneth (2009): do amor e das relações afetivas. Mas, acima de tudo, a cena mobiliza a autoestima dos espectadores homossexuais. Quando “os dois jovens estilizam um ritual sexual para escândalo das almas bem-comportadas” (Addeo, 2017, p. 63), o diretor constrói um ambiente semântico-simbólico que aproxima os personagens em suas condições de interdependência e permite, dessa forma, que uma autointerpretação positiva se torne possível (Honneth; Anderson, 2011).

Honneth e Anderson (2011) afirmam que se os recursos semânticos disponíveis para pensar sobre a forma de vida de alguém são carregados negativamente, então se torna difícil ver essa pessoa como alguém digno de valor. Batista tenta subverter essa valência simbólica ao conceber a relação sexual entre dois homens – algo que enfrentava uma oposição subcultural do contexto da época – a partir de argumentos narrativos que remetem à casualidade, sem ignorar as dizibilidades do romance e do desejo que são, contextualmente, muito importantes para a percepção positiva de qualquer relação marcada pelo afeto.

Após a cena analisada, Isaías pede para que Antônio o mate e é, neste ponto, que nos deparamos com o ideal de morte imposto pelo filme: o primeiro é alegórico e o segundo demonstra que, embora tivesse a intenção de fazer uma representação positiva da juventude homossexual, Batista não estava desconectado da realidade ditatorial que matava e torturava estudantes e artistas naquele ano de 1968. O curta-metragem termina com Antônio morto por um policial, o que é para Addeo (2017) “uma alusão a este estado de coisas, desse social conturbado” (p. 63).

Também é interessante destacar o título surrealista do filme, referência ao futebol que, embora seja um símbolo da cultura popular brasileira, ainda hoje se mostra como um ambiente predominantemente heteronormativo. Ainda emaranhados no contexto político em que o filme é ambientado, pincelamos o terceiro eixo da análise ressaltando, como

ponto mais importante, a combinação audiovisual em um dos atos da narrativa entre as imagens, em preto e branco, das ruas de São Paulo com a canção tropicalista “Superbacana”, de Caetano Veloso.

CONCLUSÃO

Finalizamos este trabalho, e sua apresentação em forma de resumo expandido, reiterando a capacidade do cinema de se colocar como “ponte semântica” nas discussões sobre reconhecimento. A filmografia de Djalma Limongi Batista, que com o tempo cresceu em quantidade e importância, começa – naquele ano de 1968 – com uma importante contribuição para a autorrelação prática dos espectadores homossexuais que, até ali, poucas vezes haviam se visto representados com valores simbólicos-semânticos positivos nas imagens do cinema.

Se, de acordo com a antropologia da interdependência, a estima só é possível a partir do reconhecimento do outro, as narrativas cinematográficas podem – de certa forma – desempenhar este papel. Nesse aspecto, “Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora” mostrou seu potencial político durante a repressão e, ainda hoje, é um arquivo importante para a compreensão da história da cinegrafia gay no Brasil, porque, como diz Sontag (2003): as narrativas carregam um potencial político que se mantém apesar do tempo.

REFERÊNCIAS

- ADDEO, W. C. Pós-modernidade no cinema brasileiro. Uma trilogia revisitada: o cinema de Djalma Limongi Batista. **Ângulo**. Lorena: n. 78, p. 54-75, 2014.
- HALL, S. **Cultura e representação**. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 260 p., 2016.
- HONNETH, A; ANDERSON, J. Autonomia, vulnerabilidade, reconhecimento e justiça. **Cadernos de Filosofia Alemã**. São Paulo: n. 17, p. 81-112, 2011.
- HONNETH, A. **Luta por reconhecimento**. São Paulo: Editora 34, 296 p., 2003.
- JULLIER, L; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 288 p., 2009.
- LAGE, L R. Vulnerabilidade, reconhecimento e resistência: contribuições de Axel Honneth. In: **Vulnerabilidades, narrativas e identidades**. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, p. 49-64, 2020.
- PENAFRIA, M. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). **Anais do VI Congresso SOPCOM**. Lisboa: p. 1-9, 2009.
- SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 112 p., 2003.
- TURNER, G. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997
- UM CLÁSSICO, dois em casa, nenhum jogo fora. Direção de Djalma Limongi Batista. Produção de Djalma Limongi Batista e Vera Roquette Pinto. São Paulo: Cinema do Século XXI Produções Artísticas, 24 min., *p&b*, 1968.
- WITTIG, M. O pensamento hétero. In: **O pensamento hétero e outros ensaios**. Belo Horizonte: Autêntica, p. 55-68, 2022.