

## HOMOFOBIAS E VIOLÊNCIAS NA ADAPTAÇÃO TELEVISIVA DE *ANGELS IN AMERICA*

Carlos Eduardo de Araujo Placido<sup>1</sup>

*Resumo:* A adaptação televisiva *Angels in America* (2003) de Mike Nichols, baseada na peça teatral *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes* (1994) de Tony Kushner, recebeu vários prêmios importantes tais como o *Arts Directors Guild* e o *Critics' Choice Award*. A valer, Nichols utilizou características estruturais da narrativa cinematográfica (BLOCK, 2000; DUARTE, 2012; SIJLL, 2019) para construir uma obra de arte que desvela diferentes formas de homofobia e violências resultantes dela (KIMMEL, 1994; HEREK, 2004; BORRILLO, 2016; HITMAN, 2016). Por conseguinte, este artigo focou em analisar como diferentes técnicas da narrativa cinematográfica auxiliaram esse diretor a representar os diferentes tipos de homofobia em *Angels in America* (2003).

*Palavras-Chave:* *Angels in America*. Homofobias. Narrativa Cinematográfica.

## HOMOPHOBIAS AND VIOLENCE IN THE TV ADAPTATION OF *ANGELS IN AMERICA*

*Abstract:* The television adaptation of *Angels in America* (2003) by Mike Nichols, based on the play *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes* (1994) by Tony Kushner, received several

---

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Adjunto de Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Pesquisador em narrativas cinematográficas marginalizadas. Endereço eletrônico: carlos.placido@ufms.br.

important awards such as the Arts Directors Guild and the Critics' Choice Award. Indeed, Nichols used structural features of the cinematographic narrative (BLOCK, 2000; DUARTE, 2012; SIJLL, 2019) to build a work of art that unveils different forms of homophobia and its resulting violence (KIMMEL, 1994; HEREK, 2004; BORRILLO, 2016; HITMAN, 2016). Therefore, this article focused on analyzing how different techniques of the cinematographic narrative helped this director to represent the different types of homophobias in *Angels in America* (2003).

*Keywords:* *Angels in America*. Homophobias. Cinematographic Narrative.

## Introdução

A adaptação televisiva *Angels in America* (2003) de Mike Nichols, baseada na peça teatral *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes* (1994) de Tony Kushner, recebeu vários prêmios tais como o Globo de Ouro de melhor filme para televisão e o Emmy de melhor Filme/Minissérie também para a televisão. No total, foram 5 Globos de Ouro e 11 Emmys. Entretanto, há pouquíssimas pesquisas acadêmicas sobre esta adaptação laureada. Na verdade, há mais trabalhos acadêmicos sobre a peça teatral *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes* (1994), de Tony Kushner. Dentre os inúmeros trabalhos publicados, vale a pena ressaltar aqui: Yingling's *AIDS in America: PostModern Governance, Identity and Experience* (1991), Clum's *Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama* (1994), Geis and Kruger's *Approaching the Millennium* (1997) e Vorlicky's *Tony Kushner in Conversation* (1998).

A adaptação televisiva *Angels in America* (2003), de Mike Nichols trata de uma pletera de questões importantes para se compreender mais profundamente vários problemas contemporâneos (JAMESON, 2000; HUTCHEON, 2010), principalmente relacionados aos diferentes tipos de homofobias.

bia e às distintas violências resultantes dessas homofobias (KIMMEL, 1994; HEREK, 2004; BORRILLO, 2016; HITMAN, 2016). Dentre essas várias violências, a masculinidade tóxica (BREWER; GARDNER, 1996) e a condição opressiva de “estar no armário”, um lugar figurativo onde as pessoas de orientação sexual diferente da heterossexualidade se colocam a fim de se proteger dos preconceitos imbuídos em uma certa sociedade (SEDGWICK, 1991) são uma das mais impactantes.

O protagonista, Prior Walter, sofre humilhações constantes devido à sua orientação sexual, ou seja, ele sofre homofobia (BORRILLO, 2010). Entretanto, os constantes atos homofóbicos contra esse personagem são intensificados quando seu *status* de soropositividade é desvelado. Por sua vez, seu (ex-) companheiro, Louis Ironson, sofre também homofobia por sua religião judaica não aceitar sua homossexualidade. Isto o mantém no armário (SEDGWICK, 1991). Para outro lado, o casal “heterossexual” e mórmon, Joe e Harper Pitt, também sofre violências constantes geradas pela homofobia. O personagem secundário Joe se encontra no armário o que resulta em várias discussões entre o casal. Para piorar, a masculinidade tóxica (BREWER; GARDNER, 1996) presente no mormonismo os impede de ter uma vida psicológica e socialmente saudável.

Como pode ser verificado nessa célere apresentação dessa narrativa cinematográfica, a adaptação televisiva *Angels in America* (2003) merece um olhar mais aguçado e analítico sobre sua construção artística. Desta forma, o principal objetivo deste artigo foi o de desvelar como a narrativa cinematográfica aplicada por Mike Nichols (2003) o auxiliou a recontar as diferentes homofobias e violências sofridas por seus personagens, inclusive por aqueles considerados heterossexuais. Como será exposto mais adiante, Mike Nichols (2003) consegue homenagear a peça homônima de Tony Kushner (1994) e, ao mesmo tempo, elaborar uma obra artística que pode ser apreciada e valorizada por seus próprios méritos.

## Homofobias: breve história, definições e tipologias

A homofobia abrange uma gama de atitudes e sentimentos negativos em relação às mais variadas facetas da sexualidade humana (KIMMEL, 1994; HEREK, 2004; BORRILLO, 2016; HITMAN, 2016). Essas atitudes negativas podem abarcar o desprezo, o preconceito, a aversão, o ódio e a antipatia contra sujeitos lésbicos, gays, bissexuais, transgêneros, *queers* e intersexos (LGBTQI). Entretanto, a homofobia ainda abarca atos de extrema violência como a criminalização identitária, a tortura psicológica e a morte social. Em comum, esses pesquisadores acreditam que a homofobia é um intenso medo irracional imbuído na mais extrema ignorância da psique humana (JUNG, 2000), e, em muitos casos, encontra-se fortemente arraigada nos mais variados tipos de crenças político-religiosas.

O termo homofobia foi cunhado cientificamente pelo psicólogo judeu-americano George Weinberg nos meios da década de 1960 (KIMMEL, 1994). Em sua composição etimológica, a palavra homofobia engloba a palavra homossexual, que por si só já engloba diferentes morfemas neoclássicos tais como *ὁμός*, do grego mesmo, e *sexus*, do latim, sexo. Além disso, a composição etimológica do sufixo fobia (*φόβος*), na língua grega, não engloba apenas o sentido de medo, mas pode também significar aversão, fraqueza, horror ou, até mesmo, morbidez. Ainda de acordo com Kimmel (1994), a homofobia pode ser consciente ou inconsciente.

A homofobia consciente é a mais visível de todas, pois ela se materializa em atos claramente discriminatórios como a proibição legal de adoção de crianças por pessoas do mesmo sexo ou o direito à vida. A homofobia inconsciente é a mais difícil de ser identificada, pois ela se encontra nos meandros dos tecidos socioculturais de uma comunidade e são proferidas, muitas vezes, nos discursos velados da liberdade de expressão. Nessa esteira, Herek (2004) adiciona que os

discursos pertinentes à masculinidade tóxica (BREWER; GARDNER, 1996) e à condição de estar no armário (SEDGWICK, 1991) podem servir de exemplos de homofobia.

Sob essa égide, o ato homofônico não é apenas um ato de intolerância contra os homossexuais. Para Brewer e Gardner (1996), a repressão emocional dos sentimentos homossexuais na manutenção da fachada heterossexual está correlacionada ao aumento de problemas psicológicos nos homens. Em outras palavras, eles podem sofrer de depressão, de estresse e/ou de abuso de substâncias químicas. Já para Sedgwick (1991), a condição de estar no armário nada mais é do que um tipo de aprisionamento identitário e de padronização de uma cultura dominante, no caso, a heterossexualidade. Por conseguinte, os homossexuais enrustidos (*closeted*, em inglês) sinalizam possuir sentimentos negativos resultantes dessas pressões como a invisibilidade, o silenciamento e a falta de liberdade.

A invisibilidade, o silenciamento e a falta de liberdade são características também presentes em relatos de crimes de ódio. Segundo Herek (2004), os sobreviventes de crimes de ódio homofóbico (*homophobic hate crimes*, em inglês) apresentavam níveis significativamente mais altos de depressão, ansiedade e estresse em comparação com os outros sobreviventes de crime de ódio. Ainda segundo Herek (2004), os sobreviventes de crimes homofóbicos apresentam mais dificuldades na busca por seus direitos e na legitimação de suas falas o que pode acarretar uma plethora de dificuldades interligadas às impossibilidades de defesa ou, até mesmo, às impunidades jurídicas.

Em relação à homofobia, Hitman (2016) apresenta três grandes dificuldades. A primeira se refere a não denúncia dos crimes homofóbicos às autoridades (in)competentes. Em geral, as vítimas de homofobia se sentem desprotegidas e com medo de relatar qualquer ato homofóbico sofrido. A segunda se refere ao poder atribuído às autoridades de plan-

tão, pois são elas que diferenciam um crime de ódio de outros crimes. A terceira se refere às descrenças imbuídas nas falas das vítimas de homofobia. Os governos considerados preconceituosos tendem a atribuir motivos tendenciosos a essas falas, muitas vezes, com o intuito de deslegitimá-las.

A deslegitimação das denúncias contra crimes de ódio homofóbico é também um ato de violência. Conforme Borrillo (2016), a tipologia dos atos homofóbicos é gigantesca. Entretanto, vale a pena destacar aqui quatro tipos: 1) a homofobia afetiva, 2) a homofobia cognitiva, 3) a homofobia geral e 4) a homofobia específica. A homofobia afetiva é psicológica e está ligada à homofobia internalizada. A homofobia cognitiva é social e é por meio da sociedade que ela se propaga. Quase sempre, suas propagações são conceitos restritivos (hétero/homo ou branco/preto). A homofobia geral é a manifestação do sexismo, ou seja, a mera discriminação de pessoas devido ao seu sexo (macho/fêmea). A homofobia específica é a intolerância às comunidades LGBTQI. Neste viés, Borrillo (2016) salienta a interseccionalidade homofóbica, pois um mesmo membro de uma comunidade LGBTQI pode sofrer mais de um tipo de homofobia. Por exemplo, uma mulher transsexual e heterossexual pode sofrer transfobia e homofobia de seus próprios pares.

### **Narrativas cinematográficas: breve história, definições e tipologias**

A narrativa cinematográfica vem se tornando uma das narrativas mais populares e estudadas na academia contemporânea, mormente a narrativa cinematográfica estadunidense, devido ao seu grande apelo (e domínio) mundial (BLOCK, 2000). Um dos motivos do crescimento de sua popularidade se deve à constante expansão da acessibilidade à internet, às redes de *streaming* e aos smartphones (JOHNSON, 2010). Além disso, uma plethora de provedoras globais de filmes de baixo custo como a *Netflix* e a *Amazon Prime*

estão ressignificando os conceitos, formatos e hábitos de se consumir filmes (SIJLL, 2019). A palavra cinema vem do grego e quer dizer movimento. De acordo com Block (2000) movimento é a sua primeira e principal característica. Ao tentar ser mais específico, esse autor nos destaca que o mais atraente aos cinéfilos é a projeção do filme, ou melhor, o filme em projeção. A fotografia não é cinema, mas o cinema abarca um conjunto de fotografias.

De fato, o cinema é formado pelo conjunto de fotografias. Essas fotografias (ou imagens) se encontram em constantes interações. Por conseguinte, segundo Sijll (2019), o cinema é a narrativa das imagens em movimento. Portanto, o cinema apresenta uma narrativa própria e em constante transformação, movimento. Isto nos leva à segunda característica do cinema, a percepção. Em consonância com Sijll (2019), Johnson (2010) defende que tanto o espaço quanto o tempo cinematográfico são ilusões. O espaço proposto na tela de cinema não é o mesmo de seu espectador. Ainda para Johnson (2010), essas ilusões são características fundamentais da narrativa cinematográfica por constituírem estruturas próprias de sua elaboração diegética como é o caso dos *shots*. Os *shots* são uma série de quadros executados por um período temporal ininterrupto: os *shots* (ou tomadas, em português). Os *shots* de filme são características fundamentais de qualquer filme, pois são pelos *shots* que ângulos, enquadramentos e cortes são usados para expressar os mais variados objetivos, pensamentos e sentimentos dos personagens. Uma sequência de *shots* pode ser chamada de sequência fílmica.

Adicionalmente, Johnson (2010) destaca que há mais de um tipo de *shot*. Por isso, ele propõe uma tipologia baseada em observações heurísticas. Dentre os vários tipos, vale a pena destacar o *mid shot*, o *close-up* e o *big close-up*. Os *mid shot* (ou plano americano) é geralmente aplicado na narrativa cinematográfica para introduzir as emoções dos personagens. O *close-up* (ou primeiro plano) é geralmente aplicado

para expressar mais diretamente as emoções dos personagens. E, por fim, o *big close-up* (ou primeiríssimo plano) é geralmente aplicado para levar os espectadores a experienciar ainda mais os sentimentos, muitas vezes, erráticos ou concentrados dos personagens.

Os *shots* também delimitam o tempo e o espaço do cinema. Segundo Johnson (2010), o tempo do cinema é subordinado ao seu espaço. Isto, porque o espaço cinematográfico restringe o tempo a ser apresentado, na medida em que ele abarca os diversos posicionamentos da câmera e as mais distintas iluminações do *setting*. Esses *settings* são configurados frequentemente por meio dos ângulos de câmera. Dentre os vários ângulos, Johnson (2010) destaca: 1) o ângulo alto (ou de mergulho), 2) o ângulo frontal e 3) o ângulo posterior. O ângulo alto focaliza de cima para baixo o personagem, quase sempre, oprimindo-o. O ângulo frontal focaliza na altura do nariz, demonstrando, quase sempre, aproximação ou distanciamento dos personagens. O ângulo posterior focaliza a traseira do personagem, proporcionando, quase sempre, ao espectador seu ponto de vista. Ademais, vale a pena ressaltar que a análise da narrativa cinematográfica puramente baseada nas técnicas fílmicas pode ser um processo extremamente desértico e infrutífero.

De acordo com Block (2000), a análise propriamente holística e heurística de uma certa narrativa cinematográfica deve obrigatoriamente perpassar por sua análise conteudística. O filme já é uma obra acabada (SIJLL, 2019). Portanto, ele acaba funcionando indiretamente, ou até mesmo diretamente, como um documento histórico (BLOCK, 2000). Conforme Brait (2017), para o espectador compreender melhor o conteúdo cinematográfico, ele deve conseguir decodificar (e depois recodificar) efetivamente uma panóplia de elementos narrativos intrínsecos em uma certa película. Sem isso, sua experiência cinematográfica se torna limitante e superficial.



Esses elementos narrativos podem ser a montagem, a iluminação, o som, a imagem, o roteiro, a cinematografia, o movimento de câmera e, até mesmo, a interpretação dos atores em *mise-en-scène* (BRAIT, 2017). Para Duarte (2012), as narrativas cinematográficas são fontes visuais primárias. Sendo assim, elas podem e devem ser compreendidas como testemunhos do passado. Este testemunho pode ser instanciado de primeira mão ou como contemporâneo dos fatos históricos a que se referem. Em outras palavras, dependendo da linha de pesquisa seguida, o pesquisador contemporâneo pode analisar o cinema em sua composição histórica ou através de seu olhar presente. Além disso, o cinema ainda pode ser compreendido dialeticamente (passado/presente).

Por esse viés, o cinema é história e contemporaneidade em movimento. Sendo assim, o cinema pode ajudar seus espectadores a compreenderem e/ou refletirem mais profundamente sobre questões cruciais à sociedade como a homofobia e a violência contra os homossexuais.

### **Homofobias e violências na adaptação televisiva *Angels in America***

A adaptação televisiva *Angels in America* (2003), de Mike Nichols é uma obra cinematográfica profunda, metafórica e simbólica das variadas formas de homofobia e resultantes violências contra gays dos Estados Unidos da década de 1980. Essa obra foca primordialmente em um casal gay, o protagonista, e um hétero, o deuteragonista. O casal gay, Prior Walter e Louis Ironson, abre a série televisiva no funeral da avó de Louis em Manhattan. Eles se encontram um ao lado do outro sem poderem se tocar devido à presença de familiares de Louis.

Nas primeiras sequências fílmicas, a representação da violência contra os personagens, Prior e Louis, vai se delineando através da homofobia cognitiva (BORRILLO, 2016). Em

comparação, todos os casais héteros do funeral podem se tocar afetivamente, entretanto, Prior e Louis não podem. O espectador só compreenderá a relação amorosa deles após o fim do funeral quando Prior e Louis viram a rua e se tocam com carinho pela primeira vez. Embora seja uma sequência fílmica calorosa, a câmera é estreitada para configurar uma rua vazia e bem escura. Para Borrillo (2016), a homofobia cognitiva se concretiza tanto na esfera familiar quanto na pública.

Sequencialmente, o casal hétero, Joe e Harper Pitt, é apresentado em sequências fílmicas diferentes. Tais sequências podem ter sido construídas por Mike Nichols (2003) dessa forma para mostrar o quão arraianos eles estão. O casal hétero possui o mesmo sobrenome, indicando seu estado civil: casados. Em contraponto, o casal gay possui sobrenomes distintos, indicando o celibato de ambos. Como apontado por Kimmel (1994), o casamento entre pessoas do mesmo sexo na década de 1980 nos Estados Unidos era proibido. Consequentemente, vários casais homoafetivos sofriam por não terem seus direitos assegurados em lei. Segundo Borrillo (2016), essa característica seria mais um exemplo da homofobia tanto afetiva quanto cognitiva, pois proibições por lei demonstram uma violência institucionalizada que pode resultar em distúrbios psíquicos àqueles oprimidos.

Os primeiros *shots* de Harper a apresentam com um corpo debilitado, tendendo ao esquelético. Mike Nichols (2003) utiliza o plano *mid shot* para expressar suas emoções, não obstante, ao utilizar o *close-up*, Harper é filmada com um rosto desabitado, frívolo e inane como pode ser verificado na sequência fílmica 1 abaixo. Nichols (2003) rompe com a função principal do *mid shot* para talvez causar surpresa ou, até mesmo choque, nos seus espectadores. Neste momento, os espectadores não sabem acerca dos diversos problemas conjugais de Joe e Harper Pitt. Por outro lado, eles já sabem por

esta sequência fílmica que Harper vem sofrendo algum tipo de violência.

Figura 1 — Sequência Fílmica 1



Fonte: Home Box Office (HBO, 2003).

Na segunda sequência fílmica, Harper se encontra com um personagem imaginário, pois só ela o vê. Ele se chama Mr. Lies (Senhor Mentiras, em português). A caracterização de Mr. Lies é relevante, pois ela se contrasta com a do marido Harper, Joe. O rosto de Harper na presença de Mr. Lies é mais ameno, até rapidamente mais sorridente. Entretanto, seu rosto na presença de seu marido, Joe, volta a ser desabitado, frívolo e inane. Após tomar vários comprimidos de Valium, dados por Mr. Lies, Harper é transportada para um mundo desconhecido onde ela se encontra com Prior.

Figura 2 — Sequência Fílmica 2



Fonte: Home Box Office (HBO, 2003).

Neste primeiro e único encontro, Harper se choca ao ver um homem, Prior, vestindo roupas femininas e usando maquiagem. Como resultado, Harper o questiona sobre a sua aparência e ele comenta ser homossexual. Harper não o aceita e clama que sua igreja, o Mormonismo, não acredita em homossexuais. Ela se coloca na posição de autoridade (branca, hétero e cisgênero) para tentar apagar a identidade (HITMAN, 2016) de Prior que, por sua vez, rebate-a, dizendo que é a sua igreja (a homossexualidade) que não acredita em Mórmons.

Sem poder contra-argumentar, Harper retorna ao seu estado catatônico, mas ainda mais enfraquecida e sente a intensa necessidade de se deitar. Mike Nichols (2003) se utiliza de vários *mid shots* para demonstrar que o acolhimento de vítimas de crimes de ódio possui tratamentos diferentes. Embora a crença de Harper tenha sido ironicamente atacada por Prior, ela é a única a ter o direito de se deitar, enquanto Prior tem que processar a homofobia e a violência sofrida de

joelhos e escondido atrás do divã. Por sua vez, Prior é um dos personagens que mais sofre de homofobia. Ele é afeminado e acaba por ser ridicularizado até por seu companheiro, Louis, mesmo Louis sendo também afeminado. Segundo Brewer e Gardner (1996), a masculinidade tóxica está também presente na homoafetividade, pois a compreensão da identidade masculina percorre todos os estratos sociais. Depois de Prior revelar o seu *status* de soropositividade ao seu companheiro, Louis, este último começa a se distanciar.

Figura 3 — Sequência Fílmica 3





Fonte: Home Box Office (HBO, 2003).

Na sequência fílmica 3, Mike Nichols (2003) grava o distanciamento de Prior e Louis por meio do ângulo de câmera alto (ou mergulho). Em um futuro bem breve, o casal gay se separa e Louis tenta engatilhar um novo relacionamento homoafetivo com Joe, ainda marido de Harper. Sem muita experiência em relacionamentos homoafetivos, Joe é sempre dominado por Louis que, por sua vez, ainda ama Prior. Para intensificar essa dominação, Nichols (2003) adota o ângulo frontal para filmar Louis sempre na frente de Joe. Por sua vez, Louis se cansa da imaturidade e amedrontamento, resultantes da violência homofóbica de Joe que ainda se encontra no armário (SEDGWICK, 1991). Em um *setting* bem escuro, Nichols (2003) conduz sua câmera celereamente para produzir um ângulo posterior com o intuito de colocar os seus espectadores no papel de Louis e talvez motivá-los às reações empáticas diante de um gay enrustido. Por meio de sua masculinidade tóxica (BREWER; GARDNER, 1996), Joe esmurra a cara de Louis que se sente aliviado por não estar no armário.

Na sequência fílmica 4, Mike Nichols (2003) desvela habilmente as diversas interconexões entre a homofobia inconsciente (KIMMEL, 1994) e a homofobia cognitiva (BORRILLO, 2012). Nesta sequência, a personagem Hannah Pitt, mãe de Joe Pitt, está em um centro Mórmon trabalhando como voluntária. Ela foi visitar o filho que está tendo ataques de pânico provocados por sua condição de enrustimento

(SEDGWICK, 1991). Por sua vez, Prior está à procura de Joe para alertá-lo que Louis, seu atual relacionamento amoroso, irá em breve abandoná-lo como Louis o abandonou. Ao adentrar ao centro, Hannah olha com desprezo para Prior. Ele nota e a indaga sobre o paradeiro de Joe. Em um novo ato de desprezo à homossexualidade de Prior, Hannah o questiona: *Você é homossexual?* Ele retruca: *não é óbvio?* Hannah: *Você diria que seria um típico homossexual?* Prior: *Eu? Eu sou um estereótipo.* Para Borrillo (2016), esse diálogo exemplificaria tanto uma homofobia inconsciente quanto cognitiva. A personagem Hannah julga Prior como homossexual sem o conhecer enquanto Prior exterioriza a sua homofobia ao se definir como um gay estereotipado.

Simultaneamente, Hannah, ao questionar Prior, reproduz um preconceito estereotipado tão arraigado na sociedade ao enquadrar todos os homossexuais ao trabalho de cabeleireiro ou ao insinuar que todos os cabeleireiros seriam gays. Mike Nichols (2003) aplica o ângulo frontal para intensificar os sentimentos de desprezo de Hannah contra Prior. Em uníssono, esse diretor opta pelo plano *mid shot* para reforçar a posição inquisitória/julgadora, ou seja, autoritária da personagem Hannah. Sua heterossexualidade funciona como um tipo de chancelamento da sexualidade de outrem. Hannah é a autoridade que pode definir a orientação sexual de Prior, não o próprio Prior. Ao fazer isso, Hannah tenta deslegitimar a presença de Prior, além de tentar silenciá-lo e aprisioná-lo à marginalidade (SEDGWICK, 1991) imposta pelo preconceito preconizado pela sexualidade dominante, a heterossexualidade.

Figura 4 — Sequência Fílmica 4



Fonte: Home Box Office (HBO, 2003).

Após Prior passar mal e Hannah ter que levá-lo ao hospital, ela não cessa seus sentimentos de desprezo e continua com suas atitudes homofóbicas contra ele. Entretanto, desta vez, Mike Nichols (2003) escolhe o ângulo posterior para colocar seus espectadores no ponto de vista de Prior e tentar instigá-los a sentir catarticamente os diversos horrores pro-



venientes da violência homofóbica (HEREK, 2004; HITMAN, 2016). Em um momento humanizado, Prior relata a Hannah que vem recebendo a visita de um anjo. Ela o descredita a priori e o aconselha a se comportar (BREWER; GARDNER, 1996), mas logo Hannah se precipita a acalmá-lo ao declarar que a visitação de anjos, segundo sua religião (o mormonismo) seria um sinal de força e que Prior não deveria se desesperar. Não obstante, quando o anjo os visita, ela é a personagem que mais se desespera. Nichols (2003) se usufrui do ângulo alto para expressar tamanho desespero. Em seguida, seus espectadores descobrem o real motivo do desespero de Hannah. Ela se encontra no armário (SEDGWICK, 1991). Suas tendências lésbicas são seladas pelo beijo dado ao anjo caracterizado femininamente.

A sequência fílmica 5 deve ser uma das mais ilustrativas dentre todas as sequências presentes na adaptação televisiva de *Angels in America* (2003). No primeiro episódio, Mike Nichols (2003) nos introduz o casal deuteragonista, Joe e Harper Pitt, separadamente. Ao decorrer do primeiro episódio, os espectadores notam que o casamento deles está desestruturado. No segundo episódio, os espectadores adentram ainda mais ao casamento deles quando Harper decide confrontar seu marido para saber se ele seria homossexual. Por meio do plano *mid shot*, Nichols (2003) filma com o ângulo posterior uma mulher claramente abalada e com o ângulo frontal um marido profundamente ferido. A discussão se acalora e Joe decide arrumar seu armário. Essa tomada é uma das mais metafóricas dessa série, pois a maioria das aflições de Joe estão relacionadas ao seu enrustimento (SEDGWICK, 1991). Ele tenta constantemente arrumar o seu armário, mas seu armário se encontra sempre apagado, desorganizado e ignominioso.

Figura 5 — Sequência Fílmica 5



Fonte: Home Box Office (HBO, 2003).

Sequencialmente, o confronto entre Harper e Joe se acabrunha. Eles optam por se sentar na cama para ter uma

conversa mais condescendente sobre as escolhas que ambos fizeram na vida. Em um breve momento corajoso, Joe tenta se abrir para Harper e lhe contar a verdade: ele é homossexual. Nesta passagem, Mike Nichols (2003) aplica o *mid shot* para mostrar que os dois estão sofrendo em decorrência das diversas violências causadas pelas homofobias. O ângulo frontal está posicionado em Joe para indicar sua vontade de sair do armário (SEDGWICK, 1991). Entretanto, ele não consegue expressar sua real orientação sexual. Por meio de um *close-up* sobre Joe, Nichols (2003) constrói uma das metáforas mais simbólicas da série. As sobras das grades da janela estão sobre um Joe entristecido, representando seu estado de prisão por não poder sair do armário (SEDGWICK, 1991). Além disso, esse *close-up* ainda consegue, com a atuação introspectiva de Patrick Wilson, desvelar a melindrosidade das violências relacionadas às homofobias (KIMMEL, 1994; HEREK, 2004; BORRILLO, 2016; HITMAN, 2016). Por fim, sua mulher o olha desesperançosamente e os espectadores já podem inferir que as violências provenientes da homofobia afetam a todos. Viver com medo nunca deveria ser sinônimo de amor.

### **Considerações finais**

A adaptação televisiva *Angels in America* (2003) de Mike Nichols, baseada na peça teatral *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes* (1994) de Tony Kushner, vem se tornando um cânone televisivo embasado primordialmente em seus próprios méritos. De fato, Mike Nichols conseguiu utilizar uma pletera de técnicas da narrativa cinematográfica (BLOCK, 2000; DUARTE, 2012; SIJLL, 2019) para desvelar tanto às diferentes formas de homofobia quanto às violências (KIMMEL, 1994; HEREK, 2004; BORRILLO, 2016; HITMAN, 2016) originadas desse tipo de preconceito.

Por meio das sequências fílmicas aqui selecionadas, Mike Nichols (2003) demonstrou, por exemplo, como o casal

gay, Prior e Louis, iniciam sua jornada narrativa sofrendo homofobias diversas e tentando lidar com suas violências resultantes. Por outro lado, o casal hétero, Harper e Joe, também sofre com os diferentes tipos de homofobia (HE-REK, 2004; BORRILLO, 2016), inclusive provocadas por suas próprias escolhas, na medida em que Joe está, na maior parte do tempo, no armário (SEDGWICK, 1991). E pior, ele atua constantemente através da sua masculinidade tóxica (BREWER; GARDNER, 1996) para vilipendiar as ações de outrem.

Embora a obra dramática *Angels in America* (2003) não tenha sido escrita a priori para ser filmada, Mike Nichols esbanjou talento e técnica suficiente para adaptá-la de forma exaustiva, fantástica, instigante, poética e vivida para as telas. Infelizmente, seus personagens são representações artísticas de diferentes mazelas humanas. Entretanto, eles não perdem o vigor e a criticidade ao representá-las. E, menos ainda, eles não perdem o desejo de se tornarem anjos em suas próprias vidas.

## Referências

ANGELS IN AMERICA. Direção: *Mike Nichols*. Produção: Celia D. Costas, Estados Unidos da América. 2003.

BLOCK, Bruce. *The Visual Story: Seeing the Structure of Film, TV, and New Media*. Boston: Focal Press, 2000.

BORRILLO, Daniel. *Homofobia, história e crítica de um preconceito*. Ensaio Geral. ed. Autêntica, 2010.

BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

BREWER, Marilyn; GARDNER, Wendi. Who is this "we"? Leves of collective identity and self-representations. *Journal of Personality and Social Psychology*, v. 71, n. 2, p. 83-93, 1996.

CLUM, John. *Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*. New York: Columbia University Press, 1994.

DUARTE, Rosália. *Cinema e educação*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

GEIS, Deborah. & KRUGER, Steven. *Approaching the Millennium: Essays on Angels in America*. Michigan: University of Michigan Press, 1997.

HEREK, Gregory. Beyond 'Homophobia': Thinking About Sexual Prejudice and Stigma in the Twenty-First Century. *Sexuality Research and Social Policy*. 1 (2): 6-24, 2004.

HITMAN, Gadi. Hate Crimes — Methodological, Theoretical & Empirical Difficulties — A Pragmatic & Legal Overview. In: *Cultural and Religious Studies*. January, v. 4, n. 1, p. 1-13, 2016.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of do postmodernism: History, Theory and Fiction*. Routledge, 2010.

JAMESON, Frederic. *Pos-modernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 2000.

JOHNSON, Walter. *Introdução ao estudo crítica da literatura*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 2010.

JUNG, Carl. *A natureza da psique humana*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

KIMMEL, Michael. Masculinity as homophobia: Fear, shame and silence in the construction of gender identity. In: H. Brod & M. Kaufman (Eds.), *Theorizing masculinities*. Newbury Park, CA: Sage, 1994.

KUSHNER, Tony. *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*. Part One: Millennium Approaches. New York. Theater Communications Group, 1994.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the closet*. University of California Press, 1991.

SIJLL, Jill. *Narrativa Cinematográfica*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2019.

VORLICKY, Robert. *Tony Kushner in Conversation*. Michigan: University of Michigan Press, 1998.

YINGLING, Thomas. "AIDS in America: PostModern Governance, Identity and Experience," in *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, ed. Diana Fuss. New York: Routledge, 1991.

[Recebido: 30 set. 2021 — Aceito: 14 out. 2021]