

Máximo Serrano: um typo queer no cinema silencioso

Por Mateus Nagime*

Resumo: Máximo Serrano é um ator brasileiro que se especializou, no fim dos anos 1920, em papéis do “tipo sentimental” ou “sensível”, que podemos considerar como um protótipo da sensibilidade queer. Especialmente nos filmes dirigidos por Humberto Mauro, Serrano dava à luz a personagens solitários e reprimidos, que se contentavam em assistir aos finais felizes dos parceiros de cena. O artigo defenderá que esta representação do queer vem em grande parte do próprio ator, constituindo uma “atoria queer”, uma variação da “autoria queer”.

Palavras-chave: Máximo Serrano, cinema queer, cinema brasileiro, atoria.

Máximo Serrano: un typo queer en el cine silente

Resumen: Máximo Serrano es un actor brasileño que interpretó a varios personajes “sentimentales” a fines de la década de 1920. Retrospectivamente, es posible ver estos roles como una sensibilidad queer temprana. Especialmente cuando fue dirigido por Humberto Mauro, Serrano trajo personajes solitarios y reprimidos a la gran pantalla, terminando las películas viendo el final feliz de otros, nunca los suyos. Este artículo defiende que Serrano fue el responsable en la creación de dicha representación y, por tanto, es un “auctor queer”, una variación de “autor queer”.

Palabras clave: Máximo Serrano, cine queer, cine brasileño, actoria.

Máximo Serrano: creating a queer role in silent Brazilian cinema.

Abstract: Máximo Serrano is a Brazilian actor who played several “sentimental” characters during the late 1920s. Now it is possible to see these roles as early queer sensibility. Specially when directed by Humberto Mauro, Serrano brought lonely and repressed characters to the silver screen, whose faith was to watch the happy end of others, never their own. This article defends that Serrano was responsible when creating such representation and is therefore a queer auteur.

Key words: Máximo Serrano, queer cinema, Brazilian cinema, auteur.

Fecha de recepción: 15/07/2021

Fecha de aceptación: 08/10/2021

Este artigo¹ busca entender a posição do ator como criador fundamental, talvez central, de sua personagem, em especial na construção de uma personalidade queer. Para tal, utilizaremos o exemplo de Máximo Serrano, ator-fetiche de Humberto Mauro em quatro de seus filmes silenciosos, *Tesouro perdido* (1927), *Braza dormida*² (1929), *Sangue mineiro* (1929) e *Lábio sem beijos* (1930), com especial interesse nas personagens construídas em *Sangue mineiro* e *Braza dormida*.

Máximo Serrano é um ator brasileiro cheio de mistérios, que trabalhou entre os anos 1920 e 1930, antes de cair no esquecimento. A imprensa da época o identificava como um “tipo sentimental” e sensível, e este trabalho defenderá que esta sensibilidade pode ser, em boa parte, uma representação do queer. É possivelmente derivante do ator, constituindo assim uma atoria queer. Para tanto serão analisadas as menções a ele na imprensa da época e alguns dos filmes que ele participou, todos dirigidos por Humberto Mauro: *Tesouro perdido* (1927), *Braza dormida* (1929), *Sangue mineiro* (1929) e *Lábios sem beijos* (1930).

¹ Agradeço a Fabricio Felice pela revisão minuciosa e pelos ricos debates em relação aos pontos apresentados neste artigo. Agradeço também à Cinemateca Brasileira, em especial Luisa Malzoni, pelas imagens da versão colorida, restauração feita a partir das anotações de Carlos Roberto de Souza da versão original colorida, já deteriorada. As outras imagens foram extraídas do DVD disponibilizado pelo CTA. Este artigo é uma adaptação - ampliada - do capítulo 5 da dissertação “Em busca das origens de um Cinema Queer no Brasil”, orientada pelo Prof. Dr. Carlos Roberto de Souza, a quem agradeço imensamente por toda parceria durante o processo de escrita. Referências a outras partes da dissertação foram incluídas em terceira pessoa durante o texto pela exigência de parecer cego. Aproveito para agradecer às/aos 2 pareceristas pelas importantes e valiosas sugestões e observações.

² O título original, encontrado na cartela é *Braza dormida*. Como a palavra foi modificada por Reformas da Língua Portuguesa para *Brasa*, alguns autores e pesquisadores citados preferem *Brasa Dormida*, assim que será mantida a versão encontrada nas referências bibliográficas.



Close de Máximo Serrano em *Braza Dormida*

Iniciaremos com uma exposição de como pesquisadores têm revisitado a história do cinema a partir de uma perspectiva queer, em especial a partir da definição do que seria um filme queer, apresentada por Harry M. Benshoff e Sean Griffin em *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America* (2006), e principalmente com os ensinamentos de Alexander Doty em dois livros seminais (*Making Things Perfectly 'Queer': Interpreting Mass Culture*, de 1993, e *Flaming Classics: Queering the Film Canon*, de 2000), em que ele defende que a leitura de queer inédita de filmes mais antigos não é uma releitura moderna e sim o apagamento de uma leitura heteronormativa antiquada. Richard Dyer também é um nome importante para este artigo ao apresentar o conceito de cultura queer, especialmente para deixar claro que o queer engloba não só relações sexuais, mas também afetivas, emocionais e estéticas.

A partir daí analisaremos nos filmes selecionados, e também no material de época publicado em jornais e revistas, os traços de uma sensibilidade queer presente em suas personagens e tramas, que já era percebida na época e foi mencionada mesmo por Paulo Emílio Salles Gomes, em seu estudo “Humberto Mauro, Cinearte e Cataguases”, livro publicado a partir de sua tese de doutoramento. Nossa hipótese, portanto, parte do pressuposto de que, consciente ou inconscientemente, o ator Máximo Serrano impregna o filme com uma sensibilidade queer, provando-se um caso de atoria queer.

O conceito de atoria

Por volta dos anos 1950, a equipe da *Cahiers du Cinéma*, liderada por André Bazin, criou a famosa *política dos autores*, ao identificar traços visuais, estéticos e temáticos que alguns diretores repetiam em cada obra. Recusando acreditar que os diretores americanos fossem meramente peões de uma indústria hollywoodiana, eles seriam autores, ou *auteurs* — termo como ficou conhecido em inglês e português—, e portanto dignos de reconhecimento artístico.³

Esse termo, criado em uma época que ainda se fazia necessária a identificação do cinema como uma arte, aproximava o diretor de cinema a um escritor ou pintor, ou seja, a um artista com domínio completo da criação. Um autor único, algo que naturalmente não responde à totalidade de filmes ou mesmo à maioria.⁴ Porém, poucos estudos se deram ao trabalho de pensar de forma

³ Há muitos estudos históricos referentes ao surgimento destas ideias. Um bom e sintético ponto de partida é o artigo de Fábio Luciano Francener Pinheiro, "A evolução da noção de autoria do cinema".

⁴ Pode-se argumentar que mesmo na literatura uma grande quantidade de livros não é escrita por um autor solitário (guias de turismo, livros didáticos, *ghost writers*, etc). Ou ainda, a influência que editores, publishers e departamento de marketing de grandes ou pequenas editoras têm no processo de publicação literária, seja de autores estabelecidos ou iniciantes. Devo muito à contribuição de Fabricio Felice na edição do e conversa sobre o texto para este pensamento.

teórica e prática na autoria de outros profissionais do audiovisual, incluindo os atores.

Pedro Maciel Guimarães defende a criação de um termo similar para designar o trabalho de alguns atores e atrizes. Na introdução ao catálogo de uma retrospectiva dedicada a Marlene Dietrich ele afirma que “nem a mais relevante parcela da teoria crítica do cinema concedeu espaço privilegiado para a análise das relações entre realizadores e atores” (2014: 15), elencando como uma das bases para tal preconceito as “apreciações superficiais em torno da verossimilhança do trabalho ‘atoral’” (2014: 15). Em nota de rodapé, ele explica as aspas: “o termo ‘atoral’ remete obviamente a ‘autoral’, deslocando o foco da criação para o lado do ator. No entanto, esse termo ainda não foi inteiramente verificado no campo acadêmico dos estudos sobre cinema, por isso as aspas”.

Tal tema também é aplicado aos estudos de teatro,⁵ e neste artigo gostaríamos de contribuir para a noção ativa de uma atoria. Ainda segundo Pedro Guimarães,

Os estudos atorais surgiram como um campo de estudos aptos a questionar esse posicionamento e a colocar o ator de cinema no centro da sua problemática, como lugar de expressão, de produção de sentido, de construção de formas visuais e narrativas, de possibilidade de circunscrição histórica pelo estudo cronológico de suas práticas e de intermediação afetiva entre texto fílmico e espectador. (2019: 1)

Assim, partimos do princípio que o ator dentro do filme possui também uma influência na obra de arte finalizada, por vezes igual a do diretor.⁶ A atoria,

⁵ BEZERRA, João Cícero Teixeira. "A teatralidade e a comicidade na poética de Pasolini: reconstruções/uso da literatura ("Decamerão") e do trabalho atorial (Totò de "Gaviões e passarinhos)". Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009. Notemos que aqui o termo usado é atorial, ao contrário do atoral proposto aqui.

portanto, reivindica este aspecto teórico, mas também é um termo político, que busca compartilhar e de certa forma horizontalizar as responsabilidades pelo filme analisado.

Neste artigo, a nossa hipótese é que *Sangue mineiro* e especialmente *Braza dormida* possuem um elemento queer inegável, e que tal elemento não é trazido nem por uma falha de roteiro —como já foi cogitado, como veremos— nem por um interesse queer do cineasta Humberto Mauro, ou mesmo por algum traço estético relevante ao cineasta que é caro aos estudos queer —no que seria um caso claro de *autoria queer*. Tal estética queer seria trazida pelo ator Máximo Serrano, que subverte internamente as dinâmicas “heteronormativas” propostas pelos filmes. Se o ator não é um criador de toda a obra, ele certamente tem uma influência criativa na realização de seu papel, o que impacta a apreciação do filme.

Para tanto, o principal critério a ser utilizado é o da análise fílmica, ou seja, uma análise minuciosa que parte dos quatro filmes e daquilo que nos salte aos olhos. A partir da análise fílmica, decidimos nos concentrar em *Sangue mineiro* e *Braza dormida*⁶ e apresentaremos documentos históricos da época, em especial críticas de cinema e matérias jornalísticas, que nos permitem trazer informações importantes sobre a vida pessoal e a trajetória de Máximo Serrano. Na parte teórica, buscaremos respaldo na definição de cinema queer por Harry Benshoff e Sean Griffin; e de cultura queer por Richard Dyer em busca do que pode ser entendido como uma *sensibilidade queer*, e finalmente na teoria cinematográfica queer de Alexander Doty, que valoriza uma reescritura da história do cinema não a partir de um elemento queer, mas com

⁶ Um caso clássico são filmes realizados a partir do star system, ou mesmo filmes de arte voltados para a interpretação, como *Dama de Ferro* (The Iron Lady, Phyllida Lloyd, 2011), muito mais um veículo da atriz Meryl Streep do que da diretora Phyllida Lloyd.

⁷ Apesar disso, há elementos que podemos considerar queer em *Tesouro perdido* e *Lábios sem beijos*, mas ou eles são menos evidentes do que nos outros dois filmes escolhidos ou são apresentados de forma redundante para as análises deste artigo.

a negação de uma heteronormatividade, ou seja, quando acreditamos que assistimos um filme, ou conhecemos alguém —seja uma personagem cinematográfica ou uma pessoa real— e já assumimos que esta é heterossexual.

Definição de cinema e sensibilidade queer

Um dos principais elementos da teoria queer e de sua apropriação pela revisão crítica do cinema é desmistificar a ideia que a história do cinema é repleta de filmes e criadores heterossexuais, prestes a serem caluniados por uma nova geração que busca elementos queers, LGBTQIA+ ou desestabilizantes (para usar um termo mais amplo) que de certa maneira possam preencher requisitos de sua teoria com seus filmes.

Muito pelo contrário: o que a teoria queer alega é que tudo começou quando a velha geração pintou com um verniz heterossexual por muito tempo a história do cinema. Deste modo, os estudos queers servem para retirar a máscara heteronormativa e revelar a verdadeira —ou possível— face queer de uma história que sempre existiu, sempre esteve nos filmes.

Mas, afinal, como podemos identificar um filme queer e o que configura a formação de um cinema com esse termo? Harry M. Benshoff e Sean Griffin, na introdução de *Queer images: A history of gay and lesbian film in America*, oferecem cinco respostas para a pergunta básica “o que é um filme queer?”. As três primeiras são interessantes para, a partir delas, questionar e tecer comentários próprios e de outros pesquisadores do cinema queer, e pensar como os filmes dirigidos por Humberto Mauro com Máximo Serrano no elenco podem ser considerados queer.

No primeiro dos cenários apresentados pelos autores, “talvez mais obviamente, o filme pode ser considerado queer se apresenta personagens que são queers”

(2006: 9). Refletindo sobre a produção norte-americana, os autores lembram que “antes dos anos 1960, esses filmes raramente reconheciam a existência de pessoas queers —sejam homens gays, mulheres lésbicas, bissexuais ou transgêneros” (2016: 9). Ainda assim, refletem que

“na Hollywood clássica, os cineastas geralmente encontravam maneiras de sugerir que algumas personagens poderiam ser queers. Esse tipo de caracterização, algumas vezes chamada de homossexualidade conotativa, sugere que uma personagem pode ser queer através de maneirismos sutis, das roupas que veste ou do jeito que fala” (2016: 9).

Em termos de personagens, isso significa um homem afeminado ou que trabalha em empregos considerados femininos (como algo ligado à moda) ou uma mulher forte e pouco delicada, geralmente com voz grossa e que trabalha em empregos considerados masculinos (como guardas em prisões) ou que vista terno.

No cinema brasileiro esta é uma questão especialmente interessante, visto que muitas personagens beiram algumas vezes a fronteira onde a mera brincadeira se transforma em confusão de gêneros, como nos alvoroços gerados em *Tereré não resolve* (Luiz de Barros, 1938), quando algumas personagens se travestem durante o carnaval.

Ainda em relação a estas primeiras décadas, o cinema brasileiro possui uma relação muito próxima com o cinema norte-americano. Tanto Antônio Moreno, que fez um pioneiro estudo da homossexualidade no cinema brasileiro através do viés identitário, quanto Chico Lacerda, que faz um panorama histórico da homossexualidade masculina no cinema nacional questionando tal viés, apontam que a primeira vez que uma personagem homossexual é apresentada de forma direta, ainda que através da conotação, é em *Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho Neto, 1960). Porém, tais indícios já existiam em outros

títulos, como em *Poeira de estrelas* (Moacyr Fenelon, 1949), incluído na relação original de Moreno e hoje já considerado como um exemplo de cinema lésbico no Brasil.⁸

A segunda possibilidade oferecida por Benshoff e Griffin leva em conta a sexualidade dos artistas responsáveis pelo filme, seja atrás das câmeras (em especial, mas não somente na direção, roteiro e produção) ou à frente delas. Considerando a produção moderna, muitos filmes realizados por tais profissionais acabam tratando de assuntos queer, mesmo que veladamente.

Em relação ao cinema norte-americano da época em que o Código Hays⁹ estava em vigor, os autores apontam nomes como James Whale, George Cukor e Dorothy Arzner, aos quais poderíamos acrescentar brasileiros como Mário Peixoto, José Cajado Filho, José Carlos Burle e Watson Macedo. Muitos dos seus filmes não continham personagens ou assuntos abertamente homossexuais. Mas, justamente por esses artistas terem trabalhado em uma época em que tais assuntos deveriam ser abordados de forma velada, é mais recorrente e natural percebermos tais questões nas entrelinhas.

Benshoff e Griffin defendem que “cineastas queers podem e de fato incluem uma sensibilidade queer em seus trabalhos” (2006: 10), mesmo na ausência de personagens e assuntos queer. Um exemplo óbvio do cinema brasileiro é *Limite* (Mário Peixoto, 1931), obra única cinematográfica de Peixoto e que

⁸ O filme foi analisado extensivamente em “Poeira de estrelas e o amor entre as mulheres”, capítulo 4 (páginas 82-105) da dissertação “Em busca das origens de um Cinema Queer no Brasil”, de Mateus Nagime, defendida em 2016 na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

⁹ Foi um código de conduta que coordenava os filmes produzidos nos EUA entre 1930 e 1968. Os filmes que não o respeitavam não recebiam o selo de aprovação da MPAA, uma associação de produtores e distribuidores dos EUA e não eram lançados. Entre 1934 e meados dos anos 1960 serviu como uma forma de autocensura dos principais estúdios norte-americanos, membros da MPAA.

recentemente vem sendo analisada através das relações apresentadas pela sexualidade do realizador.¹⁰

A abordagem queer de trabalhos que a princípio lidam apenas com personagens heterossexuais em situações que não tratam explicitamente de questões sexuais aponta para a terceira possibilidade de leitura queer levantada por Benshoff e Griffin, que gira em torno da espectralidade. Não é necessário nesse caso que o cineasta, a estrela ou mesmo o montador sejam queers. Como realça o livro, “todos os filmes podem ter algo queer, se lidos a partir de um ponto de vista queer – isto é, um ponto de vista que desafie hipóteses dominantes sobre gênero e sexualidade” (2006: 10). Os autores apontam os casos de *O mágico de Oz* (The Wizard of Oz, Victor Fleming, 1939) e *Top gun — Ases indomáveis* (Top gun, Tony Scott, 1986) que não possuem personagens ou situações abertamente homossexuais, mas que são sistematicamente relacionados a uma leitura gay e queer. E isso não é algo exclusivo de uma abordagem contemporânea ou de possíveis avanços trazidos por discussões teóricas. Mesmo nos anos 1950, a frase “amigo da Dorothy” era um código para indicar homens gays, baseada numa leitura camp do musical estrelado por Judy Garland.¹¹

Nenhum teórico ou crítico foi mais fundamental para a discussão de uma história do cinema queer do que Alexander Doty. O norte-americano foi essencial ao apontar de uma forma clara e direta que a leitura queer de um filme ou de uma obra de arte foi tratada histórica e politicamente como

¹⁰ A homossexualidade de Mário Peixoto já era mencionada por vários professores de cursos de cinema como Carlos Augusto Calil, José Gatti e Hernani Heffner, não apenas como mera fofoca de vida pessoal, mas como motivo-chave para entender seu filme. Recentemente, esse aspecto queer de *Limite* tem sido elaborado em publicações como “Autoria queer em Limite”, capítulo 6 da dissertação já mencionada de Mateus Nagime (2016, pp130-155) e *Mário Peixoto antes e depois de Limite*, livro de Denilson Lopes (2021).

¹¹ A quarta possibilidade aponta a vinculação do queer, no sentido de algo fora do comum, a alguns gêneros que dialogam com a estranheza, como musicais, terror, ficção científica ou fantasia. A quinta apresenta a ideia de que o próprio aparato cinematográfico é queer pois nos faz identificar com outros corpos e personalidades.

alternativa, aquela que praticamente tínhamos vergonha de sugerir ou admitir e, no mundo acadêmico e intelectual, publicar ou discutir. Ou seja, uma leitura que fosse admitida sem vergonha, não como meramente baseada no espectador que está sujeito a ler um filme a partir de sua perspectiva do modo que mais deseja, mas como uma análise que o próprio filme permite e oferece. Doty, deixa isso claro no seu livro *Making things perfectly queer*.

Leituras queer não são leituras “alternativas”, equivocadas, tendenciosas, ou que querem “ver coisa onde não existe”. Elas resultam da identificação e articulação da complexa gama de expressões queers que sempre foram parte de textos da cultura popular e de seu público (Doty, 1993: 16).¹²

E ainda:

Eu tenho um recado para a cultura hétero: suas leituras de textos é que são “alternativas” para mim, e elas sempre parecem tentativas desesperadas de negar o caráter queer que é claramente parte da cultura de massas. O dia em que alguém conseguir determinar sem sombra de dúvida que imagens e outras representações de homens e mulheres se casando, com seus filhos, ou fazendo sexo, inegavelmente retratam “heterossexualidade” será o dia em que se poderá afirmar que nunca nenhuma lésbica ou gay se casou, teve filhos através de sexo hétero ou fez sexo com alguém do gênero oposto por qualquer motivo (Doty, 1993: xii).¹³

Clare Whatling, ao analisar seus anos de formação queer, lembra que não foram os filmes assumidamente lésbicos que mais tiveram efeito enquanto ela ia percebendo e desenvolvendo sua própria sexualidade. Pelo contrário, os desejos surgiam de forma inesperada, como em uma relação entre duas mulheres um pouco mais do que amigas, mas em um contexto heterossexual —como *Julia* (Julia, Fred Zinnemann, 1977)— ou a presença de uma mulher

¹² Tradução encontrada em LACERDA (2015, 59).

¹³ Tradução encontrada em LACERDA (2015, 58).

forte e interessante como Meryl Streep. Ela comenta que percebeu se tratar de um fenômeno comum em outras mulheres, como sua amiga Rachel Driver, que era apaixonada pela atriz francesa Miou Miou (1997: 1-2). Whatling defende que “como espectadores de cinema orientados para uma visão queer, nós não limitamos nossos desejos para objetos identificados como tal. Ao contrário, nossos desejos seguem um fluxo relativamente livre dentro do espaço onírico do cinema” (1997: 2-3).

Para finalizar essa seção, é importante ressaltar o trabalho de Richard Dyer, o que mais e melhor chegou perto de explicar o que seria uma sensibilidade queer, apesar de nunca ter usado esta expressão.¹⁴ Segundo o pesquisador, a cultura queer foi

de fato produzida por poucos. Ao mesmo tempo, era como o queer se tornava visível, algo que podia ser identificado como queer. Não representava todos os queers, mas era a representação pública do queer... e provavelmente era o que a sociedade entendia como sexualidade entre homens no período (Dyer, 2000: 11).

Com tudo isso em mente, antes de avançarmos para a análise dos filmes, acreditamos ser importante fazer um resumo dos dados biográficos conhecidos de Máximo Serrano, encontrados em jornais e revistas da época, em especial a “Cinearte”, periódico que possuía um olhar atento ao cinema brasileiro, que também trazia em suas páginas informações de publicidade referentes aos filmes lançados.

¹⁴ Já a sensibilidade camp é estudada em mais detalhes no capítulo 4 “It’s being so camp as keeps us going” (p. 49-62).

A misteriosa vida de Máximo Serrano

Pouco sabemos sobre a vida pessoal de Máximo Serrano. A revista “Cinearte” indica que ele morava em Miraí, uma pequena cidade da Zona da Mata do estado de Minas Gerais, antes de ser descoberto por Humberto Mauro.

Octavio Mendes, na matéria "Os verdadeiros nomes do cinema brasileiro", revela que ele se chamava José Maria Máximo Junior e teria nascido em Friburgo, no Estado do Rio de Janeiro. Informa que o ator “é extremamente sentimental... gosta de versos. Anda até com um livro de poesia no bolso... Aprecia também (que suas admiradoras ouçam!) biscoitos e bolachas...”, sem deixar claro se isso seria uma mera preferência de guloseimas. O mistério é maior ainda quando Mendes afirma que “a sua verdadeira história ainda não foi contada. Eu estou reservando este direito...”.¹⁵ Infelizmente, Mendes nunca contou a história.

Uma pequena nota publicada por “Cinearte” no início de 1930 indica: “Máximo Serrano está apaixonado. Terá ele mais sorte do que nos seus amores nos filmes?”.¹⁶ Em 12 de março a revista indica que Serrano tinha se mudado para o Rio de Janeiro.¹⁷ Segundo vários textos encontrados na pesquisa de jornal, o tipo sentimental que ele fazia tão naturalmente elevava a qualidade dos filmes de Humberto Mauro, que era sensação entre os cronistas de cinema.

Sua carreira como ator foi meteórica, mas não prosseguiu nos anos 1930. Ainda que com esses poucos dados biográficos e anedóticos expostos, podemos partir para uma análise de suas interpretações nos filmes de Humberto Mauro e proceder à identificação de uma atoria queer.

¹⁵ MENDES, Octávio Gabus. “Os verdadeiros nomes dos artistas brasileiros” em Cinearte. 9 de abril de 1930, p.33.

¹⁶ BARRETO FILHO, Sérgio. “Cinema de Amadores” em Cinearte, 22 de janeiro de 1930, p. 12

¹⁷ Cinearte, 12 de março de 1930, p. 6

Os solitários e reprimidos queers brasileiros que iam assistir filmes nacionais na virada dos anos 1920 para os anos 1930 provavelmente se identificariam com as personagens desiludidas e sem apego à vida ou aos preceitos dominantes pela sociedade que Máximo Serrano representava tão bem. Ao fim dos filmes, a personagem queer de Máximo Serrano ficava de lado, à sombra dos finais felizes permitidos aos romances heterossexuais.



Luiz Soroa e Máximo Serrano em imagem da versão colorida de "Braza Dormida"

Tesouro perdido, curiosamente, é o único filme deste corpus em que uma personagem interpretada por Serrano resolve empreender alguma ação. Embora seja tratado como uma criança durante todo o filme, é ele que salva a heroína de um grande incêndio ao final, para morrer em seguida. Sua atuação foi comparada a de "artistas internacionais" por vários críticos da época. Nos outros filmes, pode-se resumir que será apenas um peão, observando as ações de outras personagens e sofrendo suas consequências, ainda que suas

reações tenham gerado uma empatia de críticos e espectadores. Mesmo sem analisarmos *Tesouro perdido* a fundo, essa informação é importante especialmente para contrastar com as suas personagens dos filmes seguintes.

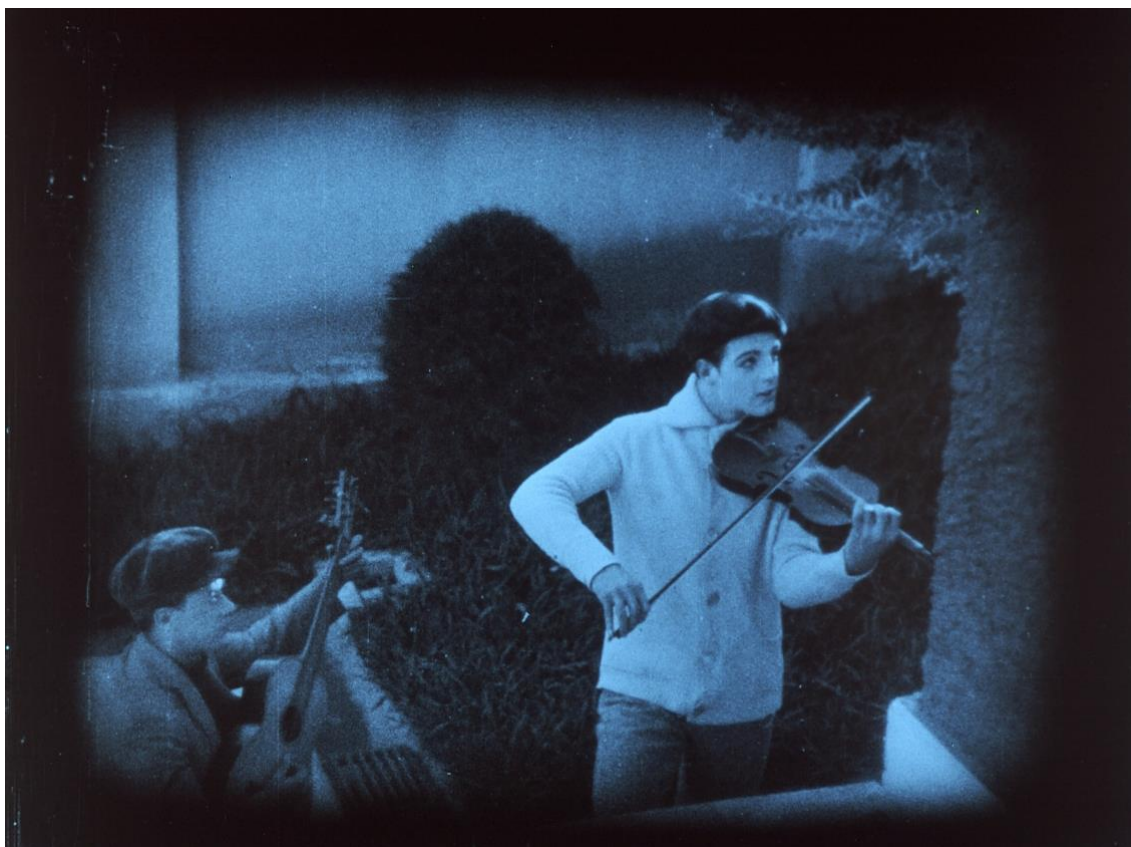
Máximo Serrano em *Braza Dormida*

Em *Braza dormida*, é onde os elementos queers de Serrano afloram ao máximo. O filme conta a história de Luiz Soares (Luiz Soroa), um jovem dândi, expulso pelo pai de sua casa, que consegue um emprego como gerente numa usina mineira. Durante o filme, não só ele vai ganhar o coração da filha do patrão, Anita (Nita Ney), como vai ser alvo de uma vingança do antigo gerente, Pedro Bento (Pedro Fantol), que continua morando num casebre na usina.

A trama ganha um contorno obscuro com a personagem de Máximo Serrano, como um capataz da fazenda e da usina, cujo nome nos créditos também é Máximo. Além dos trabalhos de gerente, Luiz também se caracteriza como responsável por “embelezar o lugar”, segundo o patrão. Em conversa de Luiz com Anita, num jardim florido, Máximo aparece, um tanto comedido, e Luiz o apresenta como “meu companheiro de serenatas e o maior amigo que tenho aqui”.

A próxima cena, já por volta dos trinta minutos, acontece no barraco compartilhado por Máximo, Pedro e Rosendo, um personagem que aparece sempre bêbado. Quando Máximo chega, recebe uma bronca de Pedro, que o puxa pelos cabelos e o sacode. Logo após mostrar sua superioridade com relação a Máximo, Pedro começa a escrever uma carta, em que expõe o romance de Luiz e Anita para o pai da moça, forçando a separação do casal, quando o pai reage: “isto, aqui no interior, é um escândalo. Apesar de ser trabalhador, não sei quem ele é. Não lhe conheço a família”.

O casal de namorados prepara-se para a separação. Luiz vai até o amigo Máximo e comenta: “a pequena parte amanhã. Temos que fazer uma última serenata, vamos?”. Enquanto Luiz é chamado para resolver algum serviço, Máximo reflete sobre o convite, e lembra da coça que levou de Pedro. Apesar disso, concorda em participar. Portando uma boina e outros trajes mais adequados para um outono europeu do que para a roça mineira, Luiz faz a serenata na janela de Anita, acompanhado pelo companheiro.



Máximo auxilia Luiz na serenata para Anita - versão colorida de *Braza Dormida*

Uma montagem paralela mostra Pedro esperando Máximo. Luiz sobe pela janela, dá um beijo de despedida em Anita, que veste uma fina camisola, e vai para casa, conversando com Máximo. Depois de um longo diálogo entre os dois, sem nenhum intertítulo, Máximo volta para seu barraco.



Pedro faz armadilha e pega Máximo retornando da “traição”

Pedro havia preparado uma armadilha e acorda quando o rapaz entra pela janela. Pedro o abusa física e moralmente, dando-lhe socos e quebrando seu objeto favorito, o violão. Com a boca sangrando, Máximo avisa a Rosendo: “se você disser a alguém o que se passou lá em cima, eu o mato”. Enquanto isso, Luiz, sentado em seu quarto, fuma cachimbo e pensa na vida.

No dia seguinte, os dois amigos se encontram no jardim e após algumas frases, Luiz comenta: “conto sempre contigo”, e lembra que eles têm de visitar Anita na cidade quando do aniversário dela.

Enquanto isso, na fazenda, um grande estrondo é ouvido. Pedro, o ex-gerente, é acusado por Luiz de dinamitar a chaminé da usina. Anita e seu pai, alertados da situação, voltam ao interior, e lá encontram Luiz e Pedro brigando dentro do galpão onde fervem os tanques de melado. Na intensa luta, Pedro morre e Luiz sai ileso. Para completar o sucesso do protagonista, Carlos descobre que Luiz é “filho de um velho colega e amigo meu”. Luiz e Anita enfim se casam e partem para a lua de mel, sob o olhar atento de Máximo e outros companheiros.

Completando a lista, em *Sangue mineiro* (Humberto Mauro, 1930), Serrano interpreta Max, novamente uma personagem sofrida, que logo na primeira cena

faz Paulo Emílio se perguntar “qual é a natureza secreta da sua tristeza” (1974: 392). Max é novamente reduzido a uma apatia brutal: repreendido constantemente pela mãe, ele tem menos energia e atitude que seu sobrinho moleque.

O filme tenta insinuar um certo triângulo amoroso entre Max, seu primo Cristóvão (Maury Bueno) e a protagonista Carmem, interpretada por Carmen Santos, mas não dá certo. Max parece não ter o mínimo interesse pela moça, e se contenta mais em ser figura de “tio” do menino do que a de um eventual pai ou namorado/marido de Carmem. Em certo momento, a mãe chama sua atenção: ele deve pensar “menos em caçadas e um pouco mais no cumprimento de seus deveres de homem”.

O casamento de Carmem e Cristóvão, ao final, abala Max profundamente, e a última cena o mostra terrivelmente derrotado. Novamente, Máximo interpreta uma personagem solitária, impossibilitada pelo destino e pelas suas forças internas de conquistar algo de relevante, seja algum sucesso pessoal, financeiro ou profissional. Neste cenário não é nem um pouco implausível pensar que Máximo, o ator/personagem/tipo pode ter sido um dos principais representantes de uma sensibilidade queer em todo o período do cinema silencioso brasileiro.

A imprensa da época estava maravilhada por seus talentos. Para Barros Vidal,¹⁸ em *Braza dormida*, Serrano “realiza o milagre de povoar a imaginação de quem priva com ele pela primeira vez, de uma porção de lendas que nos contam a história de um amor que nunca foi compreendido” (1929: 10-11). Esta avaliação soa especialmente reveladora, já que o filme não apresenta qualquer parceira feminina ao personagem de Máximo durante todo o filme e ele nunca esboça qualquer interesse na filha do patrão. No mesmo perfil publicado na

¹⁸ "O ideal de Máximo Serrano" em *Cinearte*, 30 de outubro de 1929. pp. 10, 11.

revista “Cinearte”, Máximo Serrano anuncia como será o seu papel em *Sangue mineiro*: “o da minha predileção: sentimental”.

Também escrevendo para “Cinearte”, Pedro Lima, importante crítico da época, reserva algumas linhas para a atuação de Máximo, afirmando que Serrano

mais uma vez rouba o filme dos principais intérpretes. O Pedrinho de *Tesouro perdido* confirmou sua aptidão artística em *Braza dormida*. Máximo é natural. Nem parece que existe uma câmera diante dele. É espontâneo. Um tipo sentimental que vive as personagens que interpreta (Lima, 1929: 35).¹⁹

Máximo Serrano passou brevemente pelo cinema brasileiro, sempre sob a direção de Humberto Mauro em filmes silenciosos. “Cinearte” o identifica como “um dos muitos idealistas do Cinema Brasileiro” e um “artista despretenso, sem tipo de galã, mas muito sincero”. A revista revela que ele “deixou a família e o emprego lá na cidade natal e foi a pé para Cataguazes” e “chegou a chorar com a ideia de se afastar da Phebo Brasil Film”, tendo virado uma mascote do estúdio.²⁰

As personagens de Serrano apenas assistiam aos finais felizes dos parceiros de cena, envolvidos com seus casamentos e romances heterossexuais, enquanto elas mesmas eram deixadas com uma tortura semelhante à solidão que enfrentavam. Como resume Ana Paula Spini, para Paulo Emilio Salles Gomes, Serrano representa “as características do personagem que reconhece como sendo o mineiro, e como projeção do mito, o brasileiro” (Spini, 2015: 2), especificamente:

a simplicidade, a inocência e a renúncia, é o irmão, o funcionário fiel, o primo, o ajudante do galã nos três filmes. Ele representa o homem do interior que guarda

¹⁹ Lima, 1929, op. cit., p. 35.

²⁰ Cinearte, 9 de maio de 1928, p. 33. O texto aqui acompanha uma foto do ator que ocupa praticamente toda a página.

as tradições de práticas masculinas como manejo do estilingue, da garrucha, da espingarda, e também do violão, reconhecidas por aqueles que escrevem sobre os filmes como “coisas nossas”. (Spini, 2015, 5)

Em *Braza dormida*, a questão queer nos parece mais evidente do que nunca e também domina toda a trama, visto que a animosidade entre herói (Luiz Soroa) e vilão (Pedro Fantol) se dá pela atenção por uma outra personagem masculina (Máximo Serrano), e não pela mocinha principal. Créditos tiveram que ser incluídos apontando uma relação familiar entre Pedro e Máximo, ainda que nada no filme aponte para isso, como Paulo Emílio Salles Gomes já tinha notado nos anos 1970. O triângulo formado evidencia uma atuação forte de Serrano, sempre como o tipo sentimental e sensível. Assim, no filme, quase esquecemos do relacionamento oficial de Luís com a filha do patrão, pois a principal relação é entre Luiz e Máximo, uma relação clara de dominador e dominado.²¹

O filme acompanha muito pouco e sem grande interesse o romance heterossexual, que deveria ser o principal motor do filme e da transformação de Luiz. Aparenta ser algo imposto pelas convenções de gênero. Por outro lado, a única relação de afeto que o filme acompanha e onde realmente observamos um desenlace é aquela entre Luiz e Máximo, seu melhor amigo na fazenda. Os dois são inseparáveis durante todo o filme e é esta relação o grande motor da ação. A personagem de Máximo, como vimos, mora num barraco junto com Pedro e Rosendo, uma personagem que incorpora o tipo do velho bêbado cômico. Os créditos iniciais informam que Máximo interpreta o enteado de Pedro, mas o elemento familiar da relação passa despercebido durante todo o filme, mesmo que Pedro exerça uma força dominadora sobre Máximo.

²¹ Ainda que não haja uma dominação física como aquela que Pedro exerce sobre Máximo, existe uma dominação sentimental e emocional de Luiz sobre Máximo.



-Vamos.

Luiz convida Máximo para o auxiliar na serenata de Anita. Máximo lembra das ameaças e dos abusos de Pedro, mas mesmo assim aceita com um sorriso.

Cerca de quarenta anos após a realização do filme, Paulo Emílio sugeriu algo que até hoje ainda não foi devidamente estudado. Ele analisa a estrutura do filme baseado nas relações entre as personagens, especialmente no que concerne à relação familiar entre Pedro e Máximo. Como ele mesmo indica, no cinema brasileiro daquela época “a ação contra o mal acabava sempre se confundindo com a luta pela preservação da pureza da heroína, condição indispensável para o fim feliz: o casamento”. Ele constata em seguida que “não há no vilão de ‘Brasa dormida’ o menor resquício de desejo pela filha do usineiro” (Gomes, 1974, p. 236-8).

O desenrolar do romance é apenas uma mola propulsora que vai apontar um final dito feliz, mas que passa ao largo de todas as outras tramas e questões apresentadas no filme. Paulo Emilio percebe que “o que antagoniza Pedro Bento e Luiz é o fato do primeiro ter perdido a gerência da usina para o segundo, mas o indispensável como humano da discórdia, tradicionalmente a mocinha, em ‘Brasa dormida’ é Máximo”. Paulo Emílio continua constatando que “o que realmente enfurece o vilão é o fato do novo gerente ter conquistado, além do emprego, a afeição do rapaz: as cenas cruciais entre Pedro Bento e Máximo são de ciúmes” (Gomes, 1974).

Descrevendo a situação como “singular” dentro da produção brasileira e estrangeira exibida no país na época, ele aponta que “o relacionamento carrasco-vítima de Pedro Bento e Máximo suscita curiosidade em boa parte porque o filme como tal nos faz perder inteiramente de vista a existência de um vínculo familiar entre eles”.

A troca de olhares entre um homem enciumado e o outro com medo é marcante na cena da violência doméstica após a serenata. Pedro, filmado em um contra-plongée mínimo, mas marcante, aproxima-se da câmera e seu rosto domina o quadro de tal maneira que chamou a atenção de muitos cronistas que

escreveram sobre o filme na época. Mesmo Paulo Duarte, conhecido crítico da época, detestou quase tudo na película, mas elogiou a relação de Fantol com a câmera.²²

A criação de uma personagem mais rica em emoções e que encarnava o tipo sofredor em um nível completamente superior ao das protagonistas também não passou despercebida aos jornalistas. Foi Máximo quem recebeu as melhores críticas na imprensa da época.

A tese de uma relação homossexual entre Pedro e Máximo é levantada por Paulo Emilio apenas para ser abandonada como algo sem propósito na obra de Humberto Mauro. Após passar três páginas mostrando as nuances e estranhezas de tal relação, ele acredita ser pouco provável o vínculo familiar— “reforça a hipótese o fato de as idades respectivas de um e outro tornar pouco verossímil o casamento do vilão com a mãe do rapaz— e afirma: “chegamos à fronteira da ambiguidade sexual”. Mas não vai mais longe e parece ter medo de explorar a possibilidade, especialmente pela proximidade histórica e a relação que possuía com Mauro, então ainda vivo. Na sequência, o eminente historiador afirma que “seria um erro crasso atravessá-la [a fronteira da ambiguidade sexual]. É impensável que Humberto Mauro abordasse ou mesmo insinuasse o tema da homossexualidade nos filmes que realizava em Cataguases”.

Parece-me claro que Paulo Emílio acreditava, sim, na hipótese, mas ele próprio não tinha interesse em levar a questão mais a fundo. Ele propõe a existência de camadas ocultas que poderiam justificar a existência de questões psicológicas mais profundas do que um mero romance heterossexual: “Sucedem que como pessoa e artista ele [Humberto Mauro] é muito menos simples do

²² SAULO. "Fita Nacional" en *Diário Nacional*, 20 de fevereiro de 1929, p. 7. Paulo Duarte assinava seus textos como Saulo.

que uma primeira abordagem faria supor: o tormento humano se infiltra no ciclo de Cataguases de maneira eventualmente desajeitada mas tenaz”. Não à toa, talvez, o diretor seria conhecido alguns anos mais tarde como o Freud de Cascadura.

Ou seja, me parece que Paulo Emilio corrobora uma leitura mais complexa, “menos simples” da relação entre as duas personagens, ou pelo menos a possibilidade dela existir. De qualquer maneira, é notável perceber que, antes de qualquer teoria queer ou mesmo historiografias defendendo o desenvolvimento de uma trajetória de “cinema gay” ou “cinema queer” nos países do hemisfério norte, já tínhamos um pensamento deste tipo no Brasil, mesmo que a passos tímidos. O historiador, com certo pé atrás, alerta que tal interpretação pode ser fruto de uma falta de estrutura narrativa do filme, que deu a um vilão um saco de pancadas sem grandes explicações. “Talvez alguém tenha alertado [a Humberto Mauro] ou ele próprio, vendo o filme depois de pronto, achasse mais adequado justificar pelo parentesco o domínio de Pedro Bento e a submissão de Máximo”.

Paulo Emílio não leva em consideração outro tipo de ligação entre Luiz e Máximo, cuja fronteira entre amizade e sexo me parece muito tênue. Seguindo a linha de raciocínio que a própria narrativa lança, existe uma relação forte, de dominação, por parte de Pedro, dominante, e Máximo, dominado. A chegada de Luiz na usina altera significativamente este cenário, por dar a Máximo uma nova possibilidade de relação. Não mais calcado na violência e no desprezo, Luiz valoriza a afeição demonstrada por Máximo, ainda que este continue submisso, sujeitando-se aos caprichos de Luiz, mesmo quando este corre atrás de um casamento com a filha do patrão.

O único intertítulo que ilustra uma fala de Máximo durante todo o filme aparece quando o galã vem pedir sua ajuda para promover uma serenata na janela da

mocinha antes da partida dela para o Rio de Janeiro. Máximo fica um bom tempo pensando, refletindo e em flashback se lembra do espancamento que levou de Pedro. Aparenta mágoa e as cicatrizes da surra, mas, provavelmente, também teme se afastar de Luiz, decidido em seu plano de conquistar Anita. Depois de um tempo, solta um simples “Vamos”, acompanhado de um sorriso melancólico. Durante o resto do filme, a relação dos dois permanece sem diálogos, talvez representando coisas que não pudessem ser ditas, mas que são perceptíveis mesmo numa sociedade interiorana mineira dos anos 1920.

Conclusão

Tanto em *Braza dormida* quanto em *Sangue mineiro*, as personagens de Máximo são lânguidas, parecendo povoar um outro universo e se colocando nas redes de intrigas heteronormativas por força da ocasião e da pressão social. Em *Braza dormida*, ela fica entre a repressão dominadora e o príncipe encantado. Em *Sangue mineiro*, entre a opressão da mãe, o vigor do irmão mais novo e a expectativa de se apaixonar pela mocinha, mas com seu desejo secreto pelo noivo dela.

Sua mãe em *Sangue Mineiro* comenta que ele “não é mais o mesmo desde a partida de Carmen” e que “cada um tem na vida o seu destino”. Em profunda melancolia, beirando a depressão, Máximo nos deixa uma última impressão do filme. A mãe, porém, entende de forma errada o filho, já que é visível que os únicos momentos em que ele parece estar indo contra a opressão matriarcal são ao lado do primo Cristóvão. Max claramente não está agindo por contra própria, mas novamente sendo dominado pelo parceiro masculino, como já tinha acontecido em *Brasa dormida*.



Luiz e Anita partem em lua-de-mel e Máximo se despede. Outros dois colegas de usina estão presentes, mas agora ele está sem seus dois parceiros (Pedro e Luiz) e parece mais solitário do que nunca.

Em *Braza dormida*, ele pode não ter um final tão depressivo, mas tampouco é mais feliz. O adeus final e melancólico de Máximo para Luiz e Anita, que partem em lua de mel, é uma imagem marcante que “me persegue”, confessa Paulo Emílio. “Sem o bêbado, sem o carrasco e sem o amigo, nunca ele me pareceu tão só”, acrescenta.

De fato, seus olhares um tanto sem vida, mas com certos ares de esperança, parecem pedir ao espectador uma compaixão para com sua personagem, cujas características não só destoam de todo o filme, como encontram poucos casos semelhantes na cinematografia silenciosa a que temos acesso. O sorriso, digamos, honesto com a felicidade do amigo, não consegue esconder uma tristeza pela sua permanência naquele local e naquela condição solitária, sem qualquer conforto emocional e psicológico. Sem o antigo parceiro que o maltratava e sem o novo parceiro que talvez não tenha correspondido plenamente às suas expectativas —ou talvez não as tenha levado em consideração—, Máximo fica abandonado, perdido em meio à completa solidão e à amargura. O que parecia ser o único destino para as personagens queers no cinema brasileiro da época.

Bibliografía

- Bezerra, João Cícero Teixeira (2019). *A teatralidade e a comicidade na poética de Pasolini: reconstruções/uso da literatura ("Decamerão") e do trabalho atorial (Totò de "Gaviões e Passarinhos")*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Benshoff, Harry M.; Sean Griffin (2006). *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Oxford: Rowmann & Littlefield.
- Doty, Alexander. *Making Things Perfectly 'Queer': Interpreting Mass Culture*. Minneapolis, University of Minneapolis, 1993.
- _____. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. New York, London: Routledge, 2000.
- Duarte, Paulo (Saulo) (1929). "Fita Nacional" en *Diário Nacional*, 20 de fevereiro. p. 7.
- Dyer, Richard (2000). *The culture of queers*. London, New York: Routledge.
- Gomes, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo, Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- Lima, Pedro (1929). "Cinema Brasileiro" en *Cinearte*, edição de 27 de março.
- Guimarães, Pedro Maciel (2014). "Marlene e Sternberg: feita para o amor, da cabeça aos pés" en Fábio Savino (editor). *Marlene*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Guimarães, Pedro (2019). "O ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atoriais" en Aniki volume 6, número 2.

- Lacerda, Chico (2015). *Cinema Gay Brasileiro: políticas de representação e além*. Recife: Tese de Doutorado defendida na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).
- Lopes, Denilson (2021). "Mário Peixoto antes e depois de Limite". E-Galáxia.
- Mendes, Octávio Gabus (1930). "Os verdadeiros nomes dos artistas brasileiros" em Cinearte. Edição de 9 de abril.
- Nagime, Mateus (2016). *Em busca das origens de um cinema queer no Brasil*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.
- Pinheiro, Fábio Luciano Francener (2012). "A Evolução da Noção de Autoria do Cinema" em O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes, Curitiba, número 8, p. 59-72, jul./dez.
- Spini, Ana Paula (2015). "Mineiridade na literatura e no cinema dos anos de 1920: trânsitos, distâncias e conexões." em XXVIII Simpósio Nacional de História. Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos Desafios. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439776149_ARQUIVO_textocompleto.pdf (anpuh.org). Acessado em: 05 de julho de 2021.
- Vidal, Barros (1929). "O ideal de Máximo Serrano" em Cinearte, edição de 30 de outubro.
- Whatling, Claire (1997). *Screen Dreams: Fantasising Lesbians in Film*. Manchester: Manchester University Press.

* Pesquisador e curador audiovisual, com experiência em preservação audiovisual, com passagem pela Cinemateca Brasileira, Cinemateca do MAM, CTAv e diretoria da ABPA. Curador de várias mostras, como New Queer Cinema. Mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), com dissertação sobre cinema queer no Brasil e mestrando na Universidade de Peloponeso / Academia Olímpica Internacional (IOA), com tese em andamento sobre relação entre esporte e audiovisual. Atua também como jornalista esportivo viajando para o Japão em 2021 para a cobertura dos Jogos Olímpicos de Tóquio 2020. Foi editor do Surto Olímpico entre 2019 e 2021. E-mail: nagime.mateus@gmail.com