

**Ribamar José de
Oliveira Junior -**
Universidade Federal do
Rio de Janeiro – UFRJ
E-mail:
ribamar.junior@eco.ufrj.br.



Este trabalho está licenciado
sob uma licença [Creative
Commons Attribution 4.0
International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

Anjos, putas, bichas e a pornoliturgia punk de Bruce LaBruce sentam num bar

*Angels, whores, queer, and the punk
pornoliturgy of Bruce LaBruce sit in a bar*

*Ángeles, putas, maricas y la
pornoliturgia punk de Bruce LaBruce
se sientan en un bar*

Oliveira, R. (2025). Anjos, putas, bichas e a pornoliturgia punk de
Bruce LaBruce sentam num bar . *Revista Eco-Pós*, 28(2), 744–768.
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v28i2.28606>

RESUMO

Bruce LaBruce me perguntou o que o cartaz de *The Visitor* (2025) me disse e a partir deste encontro, entre pés e Pasolini, encontrei uma cena *queercore* de uma Toronto punk no final dos anos 80. Em uma entrevista com o diretor canadense, dialogamos sobre anarquismo, pornografia e cinema pela beira de um passado noturno de bares lésbicos e festas de couro onde anjos, bichas, putas, misândricas, *skinheads*, zumbis, motoqueiros, ex-presidiários e todo um proletariado refazem um mundo pornolitúrgico que coloca o enlatado de Warhol como sopa a ser servida no escuro do *darkroom*. Se houver um apocalipse *queer*, Bruce LaBruce será o profeta de uma nova verdade que nunca existiu sobre o sexo.

PALAVRAS-CHAVE: *Bruce LaBruce; Queercore; Punk; Queer Cinema.*

ABSTRACT

Bruce LaBruce asked me what the poster for *The Visitor* (2025) said to me, and from that encounter—between feet and Pasolini—I found a *queercore* scene in a punk Toronto of the late 1980s. In an interview with the Canadian director, we talked about anarchism, pornography, and cinema along the edges of a nocturnal past of lesbian bars and leather parties, where angels, fags, whores, misandrists, *skinheads*, zombies, bikers, ex-convicts, and an entire proletariat remake a pornolitical world that turns Warhol's canned soup into a meal served in the darkness of the darkroom. If there were a *queer* apocalypse, Bruce LaBruce would be the prophet of a new truth that never existed about sex.

KEYWORDS: *Bruce LaBruce; Queercore; Punk; Queer Cinema.*

RESUMEN

Bruce LaBruce me preguntó qué me decía el cartel de *The Visitor* (2025) y, a partir de ese encuentro —entre pies y Pasolini—, encontré una escena *queercore* en un Toronto punk de finales de los años ochenta. En una entrevista con el director canadiense, dialogamos sobre anarquismo, pornografía y cine en los márgenes de un pasado nocturno de bares lésbicos y fiestas de cuero, donde ángeles, maricas, putas, misándricas, *skinheads*, zumbis, motociclistas, exconvictos y todo un proletariado rehacen un mundo pornolitúrgico que convierte la lata de sopa de Warhol en alimento servido en la oscuridad del *darkroom*. Si existiera un apocalipsis *queer*, Bruce LaBruce sería el profeta de una nueva verdad que nunca existió sobre el sexo.

PALABRAS CLAVE: *Bruce LaBruce; Queercore; Punk; Cine Queer.*

Submetido em 10 de agosto de 2025.

Aceito em 30 de setembro de 2025.

Introdução¹

Era o dia 4 de fevereiro de 2025 quando encontrei Bruce LaBruce em uma tarde de inverno no *L'Espresso Bar Mercurio* em Toronto, Ontário, no Canadá. Fazia -1,6°C quando segui em direção ao café na Bloor St. W. com meu caderno de perguntas na mão e algumas cenas de seus filmes na cabeça. Naquela época, estava mobilizado pela sessão de *The Visitor* (2025) que havia assistido no dia 11 de outubro do ano anterior no Festival do Rio na tradicional mostra *Midnight Movies*, dedicado ao cinema disruptivo, na estação Net Botafogo do Rio de Janeiro. Inclusive, esta noite de sessão foi a mediadora do meu primeiro contato com o diretor canadense pelos *storys* do Instagram, pois comentei com ele que havia visto o filme. Ele ficou surpreso e perguntou sobre a recepção do público no Brasil. Quase seis meses depois, de férias no Canadá, decido enviar novamente outra mensagem, mas desta vez com a possibilidade de entrevistá-lo. Somente no dia 25 de janeiro daquele ano, conseguimos marcar nossa conversa e pelo tilintar de xícaras, com a confusão de vozes e diante delicadeza da neve que caía do lado de fora, ele lembra da sua trajetória no cinema, pelos bares da década de 1980 e a partir de uma cena *queercore* de Toronto punk que me fez retornar a um passado distante de mim e ao mesmo tempo muito próximo de noites que se espaçam por nós.

Cineasta, fotógrafo, ator e escritor, Bruce LaBruce é um pioneiro do movimento punk *queercore* e uma das maiores referências do cinema *queer* contemporâneo. Aos 61 anos de idade, o diretor nasceu em Tiverton, na região de Ontário, no Canadá, estudou Cinema na York University (YorkU) com o professor Robin Wood², renomado crítico canadense que nos perguntou o porquê de levarmos “Hitchcock a sério” (Wood, 1965), e escreveu para a importante *CineAction*³. A partir da metade da década de 1980, criou o zine *J.Ds* (1984-1991), tida como uma das primeiras e mais influentes revistas *queercore*, ao lado da artista e feminista G.B. Jones⁴ com a série *Tom Girl's*⁵ que surgiu da exclusão de ambos do próprio movimento punk de Toronto.

¹ Trabalho desenvolvido com apoio da FAPERJ – Programa de Pós-Doutorado Nota 10.

² Em uma entrevista a Vizcarra (2013) Bruce LaBruce falou de Robin Wood como um professor britânico que saiu do armário aos 40 anos e escreveu um ensaio “A responsabilidade do crítico de arte gay”, sendo muito influenciado pelas aulas de marxismo, feminismo e teoria *queer*.

³ Link de acesso ao atual acervo e edições anteriores: <<https://cineaction.ca/>>. Acesso em 30 de out. 2025.

⁴ Agradeço a Tracy Tidgwell por ter sido a *lesbian acid* que me apresentou GB Jones.

⁵ A série reimagina as obras de Tom of Finland pela perspectiva lésbica na cultura do couro. Inclusive, autor (ano) observa na esteira do pensamento de Halberstam (2005) que G.B. Jones satiriza o caráter fascista que há no trabalho de Tom of Finland, tornando as páginas

É interessante que Nault (2018, p. 64) nos diz que “if LaBruce compels his audience to critically inhabit politically incorrect desires, Jones compels her audience to reconfigure them”⁶.



Fig. 1: “I am a Fascist Pig” [Eu sou um porco fascista] Tom Girls por G. B. Jones que aparece no primeiro J.D.s. Fonte: (Nault, 2018, p. 65).

Desde o primeiro longa, *No Skin Off My Ass* (1991) observamos uma sensibilidade punk que faz da tela modo de vida, sobretudo, no reflexo de um *New Queer Cinema* e para além dele na *Toronto New Wave*, que segundo Longfellow (2006) não tem uma origem precisa em seu termo, mas começou a ser mais usada por críticos a partir de 1990 ao se referir aos cineastas que atingiram a maturidade cinematográfica durante o início dos anos 1980. No entanto, o cinema de Bruce LaBruce parece mais fincado em uma reação *queercore* do que nos sentidos gerais desses movimentos, levando em conta o que Gonick (1997) afirma que ele se tornou “leery of the world-wide epidemic acceptance of the term ‘queer’ – both via academic co-optation and clone-friendly fashion signifiers that plagued the ghettos...”⁷, como vemos desde no olhar

do J.Ds. “Most obviously, Jones replaces the swollen, aggressive and hyper-masculine men of Tom’s drawings with strong, androgynous and proud dykes” [De forma mais evidente, Jones substitui os homens inchados, agressivos e hipermasculinos dos desenhos de Tom por lésbicas fortes, andróginas e orgulhosas]” (Nault, 2018, p. 64).

⁶ “Se LaBruce incita seu público a habitar criticamente desejos politicamente incorretos, Jones o convoca a reconfigurá-los” (tradução nossa).

⁷ “Cauteloso em relação à aceitação epidêmica mundial do termo ‘queer’ — tanto por meio da apropriação acadêmica quanto dos signos de moda ‘amigáveis aos clones’ que infestaram os guetos...” (tradução nossa).

punk desde três primeiras obras experimentais que antecedem o primeiro longa, desde o curta em Super-8 *Boy/Girl* (1987), de quando ele morava no decadente prédio entre as ruas Queen e Parliament que se tornava set de filmagem com G.B. Jones e a banda pós-punk feminina Fifth Column; em *Sexbombs* (1987) dirigido com Candy Parker; o ativismo de *I Know What It's Like To Be Dead* (1988) que em autorretrato explora AIDS, doença e morte no reflexo do beijo infame de Rock Hudson e Linda Evans em *Dinastia* (1985); e, enfim, nos filmes caseiros em *Home Movies* (1988) também em parceria com Candy Parker. Ele teve sua primeira exposição individual de fotografias na Alleged Gallery em 1999, na cidade em que “curtiu até não aguentar mais” (LaBruce, 2005), quando para ele não havia nada mais emocionante do que pousar em LaGuardia e pegar um táxi para Nova York, antes de Giuliani e antes do 11 de setembro, ainda que tenha sido fascinado por Los Angeles desde o “*Late Late Show*” (LaBruce, 2024) que era sua janela para o mundo e toda sua “educação queer” ter vindo de *Whatever Happened to Baby Jane* (1962), *Sunset Boulevard* (1950) e *All About Eve* (1950).

Ao todo, Bruce LaBruce já realizou cerca de diversos longas, dentre eles *No Skin Off My Ass* (1991), *Super 8½* (1994), *Hustler White* (1996), *Skin Gang* (1999), *The Raspberry Reich* (2004), *Otto; or, Up with Dead People* (2008), *L.A. Zombie* (2010), *Gerontophilia* (2013), *Pierrot Lunaire* (2014), *The Misandrists* (2017), *Ulrike's Brain* (2017), *It is Not the Pornographer That is Perverse...* (2018), *Saint-Narcisse* (2020), *The Affairs of Lidia* (2022) e *The Visitor* (2024). Após o primeiro longa, ele reuniu os curtas no *Eat My Shorts: Os primeiros curtas-metragens de Bruce LaBruce e Candyland Productions* (1995) e dirigiu *A Case for the Closet* (1992), *The Post Queer Tour* (1992), *Skinflick* (1999), *Come As You Are* (2000), *Give Piece of Ass a Chance* (2007), *The Bad Breast, or The Case of Theda Lange* (2010), *Weekend in Alphaville* (2010), *Offing Jack* (2011), *Défense de fumer* (2014), *Refugee's Welcome* (2017), *Scotch Egg* (2018), *Valentin, Pierre and Catalina* (2018), *Tom Of Finland: Service Station* (2020), entre outros. E, também, dirigiu videoclipes como *Misogyny* (1995) da banda Rusty, *I Want To Be You* (2011) de France de Griessen com Francois Sagate, *Revolving door (New Fuck, New York)* (2011) para Gio Black Peter e *Legs* (2013) do grupo Danko Jones. Além disso, vale destacar o comercial *Obscenity* (2014) para a promoção da sua fragrância. Indicado a diversos prêmios, venceu 10, a citar o Grande Prêmio no Festival du Nouveau Cinéma de Montreal em 2013 e o Prêmio Especial do Júri Teddy Award no Festival de Berlim em 2014. Ainda, dirigiu as produções teatrais *Macho Family Romance* (2009) no Theater Neumarkt, em Zurique, e *Cheap Blacky* (2007) e *The Bad Breast; or, The Strange Case of Theda*

Lange (2009) e *Pierrot Lunaire* (2011) no HAU (Hebbel am Ufer Theater), em Berlim, onde ele buscou ampliar a ideia de *camp* de Susan Sontag em uma conferência em que cita um tipo de “camp conservador” (LaBruce, 2014).

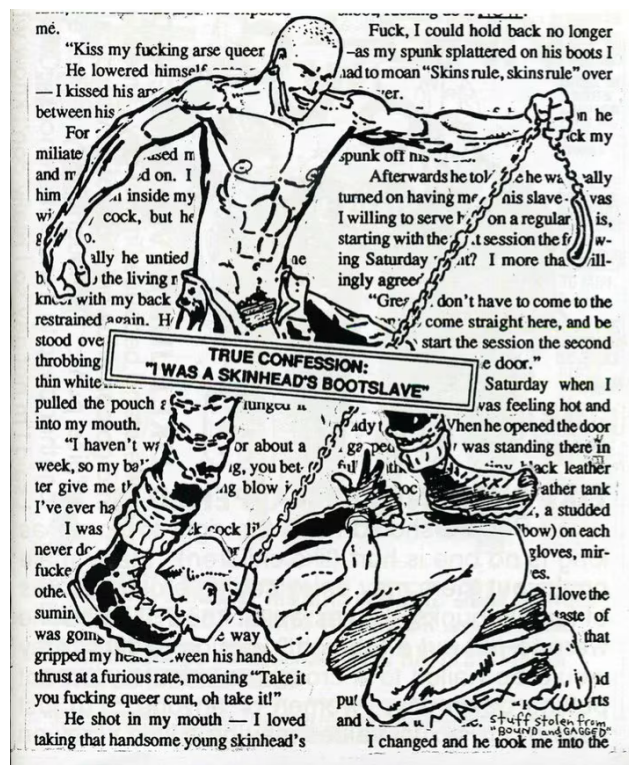


Fig. 2: Imagem cortesia de Bruce LaBruce para o Dazeddigital. Fonte: <https://www.dazeddigital.com/music/gallery/22438/11/i-d-s>.

Ao longo da sua trajetória, escreveu em diversas revistas e jornais, como *Index Magazine*, *Vice*, *The National Post*, *Purple Fashion*, *The Guardian UK*, e foi colunista das revistas *Eye*, *Exclaim!*. Foi autor em *Ride, Queer, Ride!* (1996) editado por Noam Gonick, escreveu a Autobiografia *The Reluctant Pornographer* (1997), *Porn Diaries: How To Succeed In Hardcore Without Really Trying* (2020) e, recentemente, *Contra La Cultura* (2024) foi traduzido para o espanhol. Quando falo com Bruce LaBruce, lembro com Waugh (2005) que ele foi um dos cineastas canadenses que preparou o terreno sexual no cinema, como um tipo de “profeta sem honra da sua própria terra”, sendo sua obra prolífica e complexa, difícil de distinguir desde os três primeiros longas, onde o sexo se torna não só explícito, mas também autorreflexivo, o que torna o trabalho da crítica cinematográfica difícil e em alguns casos supérfluo. É interessante quando Waugh (2005) compara Bruce LaBruce com o cineasta John Greyson, tido como outro ensaísta *queer* pós-moderno mais frequentemente associado ao *New Queer Cinema* internacional, quando enfatiza

que ele era subversivo, sem ser abertamente *hardcore*, ou até mesmo um romântico que se esconde por trás de um modernismo ao invés de um romântico que se esconde por trás de um iconoclasmo antissentimental. Afinal, Waugh (2005) conclui que não é se estranhar que a obra de Greyson seja ordenada e crescente em artigos acadêmicos enquanto a de LaBruce seja banida das referências “respeitáveis”, a não ser quando em *Hustler White* (1996) foi o pesquisador sexual das esquinas noturnas (Hoden, 1996) Jurgen Anger com a pseudoetnografia do *strip* de Los Angeles, porque ele não sente que “have a lot in common with a bunch of rich kids who have degrees in semiotic theory, who make dry, academic films with overdetermined aids metaphors and Advocate men in them”⁸ (LaBruce, 1997, p. 15, grifo nosso).



Fig. 3: Bruce LaBruce no início de *Super 8½* (1994).

Assim, no campo estético pornográfico explícito e a partir de uma sensibilidade punk, Gerace (2014) define o trabalho de Bruce LaBruce como o mais radical e autoral, de quem viveu como em um filme de Warhol e se excitou com a pornografia *hardcore* dos anos de 1970, como explica McIntosh (1996) sobre uma recriação nostálgica do visual dos anos 70 dos filmes de Warhol e Halstead, mas repaginada com a moda punk dos anos 80. Inclusive, em entrevista com Joe Dallesandro, Bruce LaBruce diz que *Hustler White* (1996) foi uma homenagem para ele, de certa forma, mencionando as aparições nos filmes *Flesh* (1968), *Trash* (1970) e *Heat* (1972). Embora seja citado na travessia de um tipo de apocalipse *queer* por Bernini (2013) que o trata

⁸ “que tenha muito em comum com um bando de jovens ricos com diplomas em teoria semiótica, que fazem filmes secos, acadêmicos, com metáforas superdeterminadas sobre a AIDS e homens de revista *Advocate* neles” (tradução nossa).

na ressurreição e Christopher (2025) que o trata pelo anarquismo, Bruce LaBruce aparece para Santos (2015) em uma pornologia em seu sentido deleuziano para o futuro. Sim, ele é um cineasta *queer* por excelência modo como Sarmet e Baltar (2014), inclusive nas camuflagens do termo e rastros que transformam a “pornologia” em uma pornoliturgia punk, onde para ele “todos os pornógrafos são artistas, e todos os homossexuais são criminosos e revolucionários, isto é, em um mundo ideal!” (Campos; Rodrigues, 2020, p. 318). Apesar de Bourcier (2022) dizer que em *Super 8 ½* (1994) Bruce LaBruce esculpir um boquete antológico que dura mais do que o *Blowjob* (1964), acredito que essa liturgia tem apenas um rito sem dúvida que começa o filme: “Como ser uma estrela pornô? Você chupa!”.

Al Parker no *The Barracks*

Ribamar Oliveira: Recentemente, revi o seu primeiro curta-metragem experimental em super 8 *Boy/girl* (1987) onde você constrói por uma narrativa fragmentada que contextualiza a experiência gay de uma Toronto dos anos de 1980. Nas cenas, ao som de The Monkees, The Association e Cheryl Lynn, vemos GB Jones que interpreta uma mulher de cabelos ruivos, Dave-Id que interpreta um skinhead, Andrew Patterson que interpreta um homem e você como queer punk, mais enfatizada em *Sexbombs* (1987). Como era a cena desde a rua Queen até *Toronto New Wave* daquela época e como ela te influenciou nos primeiros filmes caseiros?

Bruce LaBruce: *Sex Bombs* na verdade não é meu filme. É um filme da minha amiga Candy e eu apareço nele. Na verdade, havia um grupo de pessoas fazendo filmes. Era a GB Jones e eu, a Candy. Candy Land Productions. Candy Parker. Ela usava diferentes nomes. Ela também tinha um fanzine chamado *Dr Smith*. Então havia ela. Havia também Carolyn Azar, que estava na banda 5th Column com a GB Jones e ela tinha um fanzine chamado *Hyde*. Então era um pequeno grupo, que era o núcleo do *queercore*, *homocore*, em Toronto. Sabe, a cena *punk* era... bem, era a Toronto dos anos 80. A cena *queer* estava apenas emergindo. Já havia uma cena gay muito forte, mais “*old school*”, já estabelecida. Havia uma revista chamada *The Body Politic*, que tenho certeza de que você conhece, que era basicamente um jornal de bar. Tipo, um jornal que você encontrava em todos os bares gays. E, era uma publicação marxista *hardcore*, com textos muito densos, teóricos. Meu professor e mentor de cinema, Robin Wood, que estava na York University (YorkU), chegou

a escrever por um tempo para o *Body Politic* fazendo crítica de cinema. Era uma cena muito política. Havia a cena gay mais *mainstream*, embora meus amigos e eu estivéssemos um pouco desiludidos com ela, porque era um movimento muito, muito branco, de classe média. Havia racismo. Havia classismo. Eu me sentia mais atraído pelos *hustler bars* (bares de garotos de programa) e pelas pessoas marginalizadas que frequentavam os bares gays de classe mais baixa. Havia outros bares que atendiam mais aos caras brancos de classe média. E também os bares lésbicos. Os bares lésbicos e os *hustler bars* eram os lugares onde as pessoas mais marginalizadas e pessoas de origens mais diversas, se reuniam. Os “desajustados”, gente que talvez tivesse acabado de sair da prisão, pessoas negras, pessoas de cor, garotos gays que não se encaixavam no movimento gay *mainstream*... Eram mais bem-vindos nos bares lésbicos. É mais ou menos daí que a cena *queer* surgiu. E, claro, nós éramos super ligados ao *punk*. Então nos voltamos para o *punk*. Toronto tinha uma cena de *hardcore punk* muito, muito forte, com muitos espaços onde bandas de toda a América do Norte estavam sempre tocando, sempre chegando na cidade. Havia muito movimento. Muitos anarquistas, sabe? Pessoas que se consideravam anarquistas, anarquistas sindicais, havia muitos deles também. Anticapitalistas, mais inclinados ao socialismo, ao anarquismo e muito antiautoritários, muito antigoverno. Havia três casas anarquistas em Toronto, lá perto de parque Christie Pits, lado a lado, que eram declaradamente anarquistas. Como se chama quando algo se contradiz? Um oxímoro: “estritamente anarquista”. Eles tinham muitas regras. Nós nunca fomos tão diretamente políticos. GB Jones, eu e nossos amigos morávamos na Queen Street com a Parliament, bem ao lado de um famoso bairro de habitação subsidiada pelo governo chamado Regent Park. Então era uma vizinhança muito operária, muito dura. Era lá que a gente ficava. Nós tínhamos nossos próprios interesses. GB e eu estávamos mais ligados aos Situacionistas. Estávamos interessados no Baader-Meinhof, na *Factory* do Warhol. Estávamos nos *Viennese Actionists*. Embora tivéssemos uma atitude muito, muito cética em relação à arte, ao sistema das artes. O coletivo *General Idea* estava por perto, mas eu nunca realmente os encontrei. Nós apenas nos correspondíamos por carta, mas eles eram um pouco anteriores a nós. Era um verdadeiro caldeirão. A cena *punk* era muito, muito forte, mas quando tentamos participar descobrimos que era bastante homofóbica e misógina. Isso foi o que realmente nos fez começar a criar trabalhos explicitamente homossexuais. Então a gênese da nossa pornografia foi muito política. Era assim que a cena era. Os bares gays costumavam ter uma noite lésbica a cada duas semanas, mais ou menos, e essas eram as festas *queer* mais

animadas. E, havia muita interseção com o trabalho sexual, trabalhadores do sexo, trabalhadores do sexo politizados. E, sabe, havia pessoas transexuais com quem a gente convivia antes mesmo de existir qualquer tipo de organização ou consciência da comunidade trans.

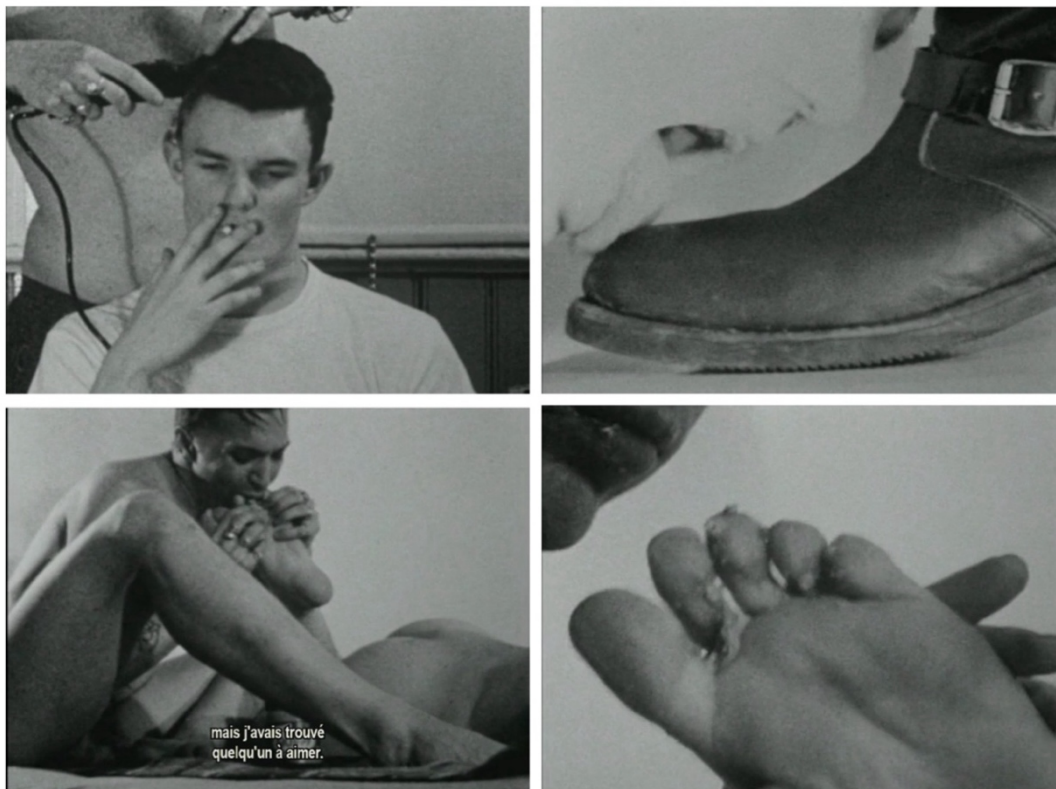


Fig. 4: *No Skin Off My Ass* (1991).

Ribamar Oliveira: Qual era o seu bar favorito na época?

Bruce LaBruce: Caroline, da 5th Column, conseguiu um emprego em um bar lésbico na Church Street chamado *Together* e ela meio que começou a nos chamar para discotecar lá. A GB Jones discotecava lá e isso começou a atrair uma clientela mais *queer punk*. A administração começou a ficar muito incomodada com isso, porque diziam que a gente estava tentando transformar o lugar em “Mohawk Atlas? Palace? Alice?” (não lembro bem o nome). Achavam que estávamos espantando os outros clientes. E isso era divertido. O *Barn* era ótimo para dançar tarde da noite. Ficava no gueto. Era o epicentro do cetamina. Havia muitos bares gays legais, mesmo eu reclamando tanto de como a cena gay era de classe média, careta e branca, havia alguns muito bons. Tipo, quando você olha para eles com o filtro de hoje, eles parecem bem legais. Nos anos 70, até o começo e meados dos anos 80, havia duas tavernas na Yonge Street. Uma se chamava

St Charles Tavern. A outra se chamava *Paramount*, acho. Eram lugares bem pesados. Cheios de traficantes, muita mistura com motoqueiros, ex-presidiários e coisas assim. O *Parkside*.

Ribamar Oliveira: Havia mais *leather bars* do que hoje?

BL: Sim, porque hoje é só, tipo, o *Black Eagle*, não é? Só o *Black Eagle* já não é ruim. Ele é comparável a outros tipos de bares de couro de outras cidades, mas era mais *hardcore*. Minha sauna favorita era o *The Barracks*, que era a famosa sauna de couro e samasoquismo que ficava fora do gueto. Era na Whitmer Street, que hoje é perto de onde acontece o festival de cinema. Era uma casa vitoriana de quatro andares, equipada com *slings*, *dark rooms* e masmorras e aquilo sim era *hardcore* de verdade. Havia outra lá pro Leste chamada... não consigo lembrar o nome, mas eu não ia muito lá. Era mais perto do gueto, mas eu nunca morei no gueto, sempre morei no *Annex*. Então, sim, havia alguns *leather bars*. Também havia bares que atraíam um público mais andrógino, tipo clubes *after hours*, como o *Twilight Zone* e o *Pariah*, e o clube *BooBoo? Voodoo?*. Depois que paravam de servir álcool – naquela época, até o começo dos anos 90, eles paravam de servir álcool à 1 da manhã – Toronto tinha centenas e centenas de bares secretos, onde você podia beber ilegalmente depois da 1h e isso deixava a cidade ainda mais legal. Alguns eram mais sofisticados, outros eram bem toscos e perigosos, mas havia muitos para escolher e ficavam abertos a noite toda. Você podia beber a noite inteira.

Ribamar Oliveira: Incrível. Você consegue ver alguma diferença entre esse movimento *queercore* em Toronto, Ontário, e em Montreal, no Quebec, por exemplo?

Bruce LaBruce: O *queercore* em si... não tenho certeza. Tipo, a 5th Column tocou no *Les Foufounes Électriques*, que ainda existe, é um lugar de rock onde bandas *punk* tocavam. Nós fomos lá, e era bem *queer*. Montreal, para mim, sempre teve uma cena gay muito desenvolvida, mas não sei se teve uma cena *queercore* tão forte. As únicas outras cidades naquela época que tinham desenvolvido um movimento *queercore* eram tipo São Francisco, Los Angeles e Nova York.



Fig. 5: *Hustler White* (1996).

RO: Sim... Voltando aos seus filmes. O seu outro curta-metragem *I Know What It's Like To Be Dead* (1988) inicia com o letreiro “gay town” ao lado da CN Tower seguida do seu corpo com os créditos do filme. A cidade de Toronto aparece através do seu próprio percurso que sinaliza uma experiência pós-morte com imagens de Lucille Ball e o beijo entre Linda Evans e Rock Hudson em *Dynasty*. A partir do seu autorretrato no filme, qual era a relação entre movimento punk, experiência *queercore* e AIDS nos anos de 1980?

Bruce LaBruce: Toronto sempre foi meio que uma cidade da música. Então havia muitos espaços. Havia um clube *new wave* chamado *The Edge*. Ele fechou em meados dos anos 80, ficava logo abaixo do gueto gay. Tinha também o *Lee's Palace*. E havia essas bandas punk, tipo *The Sibany*, *Il Dicos*, *Cock Tay*, que tocavam em lugares bem pesados, *hardcore punk*, mas era tudo muito separado, sabe? A cena *punk* tinha muito pouca sobreposição com a cena dos clubes gays. A única vez que elas se misturavam era quando vinha uma banda maior, tipo alguém como os *Smiths* ou o *Suede*, que meio que juntava diferentes tipos de público em lugares maiores. *I Know What It's Like to Be Dead* foi filmado quando a gente morava na Queen Street com a *Parliament*, que era basicamente um *squat*. A gente pagava só uns 50 dólares por mês de aluguel cada um e não tinha aquecimento no inverno. Era cheio de baratas. Tinha guaxinins no teto. Eu tinha

cogumelos crescendo embaixo do meu vaso sanitário, por causa de um vazamento. Era bem, bem *squat* mesmo. Eram as quatro integrantes da 5th Column, todas mulheres e eu. Eu morava no espaço da frente, ao lado do espaço de ensaio delas. Só moramos lá por dois anos e depois fomos despejados e demoliram o lugar. Dá pra ver isso em *I Know What It's Like to Be Dead*, tipo no final, quando a GB Jones está na janela. Eu filmei no verão, tudo lindo, verde, com o cabelo vermelho dela e toda aquela natureza e depois eu filmei um ano depois. Estava tudo fechado, com tábuas... É como se todas as árvores tivessem sido removidas. Então aquilo já era gentrificação precoce. Não sei o que tem lá agora. Por muito tempo foi um estacionamento de carros usados. E então, a AIDS aconteceu. Para mim, pessoalmente, eu vim de uma fazenda. Era começo dos anos 80. Eu não podia me assumir. Era um ambiente rural muito difícil. Eu era muito traumatizado. Eu era uma “*sissy*”. Eu tinha ótimos pais e a fazenda em si era muito idílica. Mas os outros garotos da fazenda... eu sofria *bullying*, era muito duro e eu não podia me expressar, me assumir como gay, mesmo sabendo que era gay desde muito jovem. Quando cheguei a Toronto no começo dos anos 80, eu nem tinha conseguido lidar com isso. Eu sabia que era gay, mas não sabia como enfrentar e então, quando finalmente consegui, eu só perdi a virgindade aos 22 ou 23 anos, justamente quando a AIDS surgiu. Então, foi devastador. Eu peguei gonorreia ou algo assim, uma das primeiras vezes que tive sexo e isso meio que me assustou. Então comecei a usar camisinha, mesmo quando ia às saunas gays. Acho que é por isso que não peguei [HIV] logo de cara, como muitos dos meus amigos pegaram. Mas, sim, isso mudou tudo. Bem, mudou e não mudou. Nova York e São Francisco fecharam todas as suas *bathhouses* gays. Toronto nunca fechou. Então, de certa forma, Toronto continuou, sabe... E realmente enfatizou o sexo seguro, muito trabalho de conscientização. Sempre havia um grande conflito na cena gay, entre pessoas como Larry Kramer, que dizia “parem de transar, parem de ser promíscuos, vocês são responsáveis por espalhar a doença”, e gente como Edmund White, que dizia “não, apenas tenham cuidado e continuem transando”. No meu próprio trabalho, eu sentia que precisava continuar fazendo filmes pornográficos e abraçando o pornô. Porque, para mim, todo o motor do movimento de libertação gay era baseado no sexo – sexo sem pedir desculpas, sexo gay, experimental, não ortodoxo, não monogâmico, um tipo de sexo, de experimentação sexual e social. Então abrir mão disso seria realmente uma traição a todo o movimento.



Fig. 6: *The Raspberry Reich* (2004).

Ribamar Oliveira: Já li algumas vez que fazer *No Skin Off My Ass* (1991) foi muito difícil em Toronto e diversas cópias do filme foram confiscadas, censuradas e destruídas. Na primeira cena do banho, o personagem interpretado por você tira as jaquetas de couro, a camisa e por fim dos cadarços do coturno do skinhead com referências ao nazismo e ao BDSM, como em *Hustler White* (1996). Depois em *Slam* (1998), vemos um show de punk intercalado com a cena de sexo anal com o ator Al Parker e em *Skin Gang*(1999). De que forma você poderia definir pornô?

Bruce LaBruce: Sim, foi muito difícil. O laboratório onde eu tentava ampliar o filme de Super 8 para 16 mm chamou a polícia. Eles vieram, olharam o filme e queriam que o dono do laboratório me obrigasse a cortar cenas do negativo, algumas delas incluindo a cena de BDSM, mas consegui convencer o dono do laboratório a me devolver o negativo. No fim, mandei para a Alemanha ou algo assim para terminar o trabalho. E também, no começo dos anos 90, os laboratórios de foto para os quais eu fotografava pornô para revistas de masturbação de Nova York, como *Mandate*, *Honcho*, *Playguy* e *Inches* – fiz isso por uns cinco anos – se eu tentasse revelar as fotos aqui, os laboratórios chamavam a polícia. Então, sabe, o ambiente era muito antipornô, paranoico e era pré-digital. Você precisava passar por laboratórios. Hoje, isso não é problema. Isso tornava tudo

ainda mais tabu e desafiador. Acho que isso me fazia querer fazer mais. De certo modo, me motivava, sabe? Sempre digo a todos que tenho quase certeza de que transei com Al Parker no *The Barracks* uma vez, porque ele estava na cidade fazendo uma aparição em um dos bares ou saunas gays e depois eu o vi no *Barracks*. E acabamos transando. Então, isso foi bem legal. *Slam!* é um bom exemplo da nossa estratégia, que acabou avançando o pornô. No começo eu só usava – nos *JDs* e nos meus filmes em Super 8 – pornografia encontrada. Eu ia procurar filmes pornôs gays em Super 8. Você podia comprá-los em livrarias, no porão, em caixas. Eu achava esse pornô e o emendava nos meus filmes ou nos *JDs*. A gente vasculhava todas as revistas pornôs procurando caras com visual *punk* para usar na nossa revista e fingir que eram nossos amigos. Parte da nossa estratégia era fazer todo mundo pensar que éramos um movimento gay *punk* totalmente louco, com centenas de membros ou algo assim, quando na verdade era só eu, GB Jones e mais algumas pessoas. As pessoas sempre comentavam isso – Gus Van Sant, o cineasta, disse que veio a Toronto esperando ver um exército de *punks queer*. E só havia eu. Mas, depois comecei a fazer meu próprio pornô ingênuo. Então, em *I Know What It's Like to Be Dead*, eu faço um *striptease* no final, mas mal fico nu. Eu era muito tímido no começo. E então, finalmente, em *No Skin Off My Ass* eu fiz o que considero um pornô muito ingênuo. Era só eu e meu namorado, que fazia o *skinhead*. Eu fazia o cabeleireiro. Nós éramos muito tímidos. Era só a gente, sem ninguém atrás da câmera, de verdade. Então era uma ideia muito ingênua de fazer pornô. Não tinha nada a ver com a indústria pornô, sobre a qual eu não sabia nada. Só mais tarde meu produtor e eu ganhamos a reputação de pornógrafos. Aí meu produtor, Jürgen Brüning, fundou a primeira produtora pornô de Berlim, a *Cazzo Film*, e eu comecei a trabalhar para eles, fazendo filmes para eles. Foi assim que financiei *The Raspberry Reich*, *Skinflick*, *Otto* e *LA Zombie*. Decidimos que éramos pornógrafos e eu comecei a trabalhar com atores pornôs de verdade, mas ainda tentava manter o mesmo tipo de espírito ou *ethos punk* nos filmes ou torná-los de alguma forma sexualmente subversivos.

RO: Certa vez você nos disse que o cinema é complementemente “visual” e pensando em *Geronthophilia* (2012) lembro muito no toque como forma sensorial da imagem. Diferente de outros filmes, o gozo se dá no implícito...



Fig. 7: *Gerontophilia* (2013).

Bruce LaBruce: *Otto* e *Gerontophilia*, e mais recentemente, *Saint-Narcisse* são meio diferentes, porque quando você tem mais dinheiro, quando faz um filme de orçamento maior, é mais difícil torná-lo pornográfico por vários motivos. É difícil conseguir que atores atuem na frente de uma equipe maior, em uma escala maior de produção. Especialmente em *Gerontophilia* e *Saint-Narcisse*, que foram financiados pelo governo canadense, pelo governo do Quebec. A ideia desde o início era que eu não faria um filme pornô. Caso contrário, eu não receberia o dinheiro. Então, eu tentava fazer algo um pouco mais *mainstream*, mas ainda no meu estilo e com a minha ideia de sexo *queer* radical e representação. Nesses filmes, há muita sensualidade. As cenas de sexo são muito românticas. A cena de sexo no final de *Otto* é extremamente, extremamente romântica, e um pouco melancólica, e *Gerontophilia* também. Frequentemente, são filmadas em *close-up* e são muito sensuais de uma forma que ainda é um grande tabu. Imagine mostrar homens gays, ou pessoas *queer*, tendo sexo explícito. As pessoas nem sequer querem vê-los tendo um sexo terno, sensual, emocional, porque acham que pessoas *queer* não têm esse tipo de capacidade. Então, isso é sempre muito importante para mim. Mas, eu sempre tento cortar isso de algum jeito, para que não fique muito sentimental ou muito normativo, para sempre haver uma aresta. Em *Gerontophilia*, o fato de ser um homem de 81 anos e um garoto de 18 já é um enorme tabu e mostrar essa intimidade sensual já desafia as pessoas em muitos níveis. Sem contar que o homem mais velho era negro e o jovem era branco, o que foi um tipo de *color-blind casting*. Eu não pretendia originalmente que o homem mais velho fosse uma pessoa negra, mas isso acrescenta toda uma outra dimensão.



Fig. 8: L.A. Zombie (2010).

Ribamar Oliveira: Vi o seu último filme *The Visitor* (2025) recentemente no Rio. Para além da crítica às instituições sociais, como a família, presentes desde *The Raspberry Reich* (2004) e *Refugee's Welcome* (2017), o filme inspirado em *Teorema* (1968) de Pasolini e como uma peça complementar de *L.A. Zombie* (2010) traz um jogo de reversão da paranoia pelo retorno de um Cristo que fode a família. Como esses filmes se relacionam entre si e como foi pensar sobre *The Visitor* (2025)?

Bruce LaBruce: Sim, eles são muito parecidos. Ambos são muito pornográficos. Ambos têm uma narrativa semelhante sobre um estranho que chega a uma terra estranha. No caso de *L.A. Zombie*, transando com pessoas mortas e ressuscitando-as, que para mim era muito sobre, naquela época, ainda lidar com o estigma da AIDS e a ideia de que o sexo gay havia se tornado um sintoma patologizado. A ideia de que os fluidos que saem dos corpos gays ou *queer* ainda eram considerados venenosos, espalhando doenças, muito perigosos e repulsivos. E nessa história, ele transa com pessoas mortas e as ressuscita, não como zumbis, mas realmente lhes dá vida novamente. É toda uma reversão dessa narrativa patologizante. Também tem a ver, como em *Otto*, com a ideia do *outsider queer*. Em ambos os casos, o zumbi vai contra as convenções dos filmes de zumbi, nos quais os zumbis são sempre conformistas, consumidores, os consumidores definitivos: capitalistas. E, na minha versão, é a versão *queer*: eles são desajustados sociais, solitários, marginais, mas ainda têm um forte impulso sexual. Eles também são indivíduos, em

vez de serem indistinguíveis uns dos outros. Isso também se relaciona com ideias de *cruising*, narrativas gays sobre *cruising*, onde você se perde, quase se torna um zumbi quando sai em busca de sexo e você se perde de novo. Esses zumbis são muito autoconscientes, muito solitários e individuais. Com *The Visitor*, eu estava reimaginando *Teorema*, de Pasolini. E em *Teorema*, ambientado em Milão no final dos anos 60, o forasteiro é, na verdade, da mesma classe social e também branco. Ele é uma figura “crística”, meio misteriosa. Suas origens são misteriosas. Ele é um libertador e meio que os ressuscita dos efeitos paralisantes da classe burguesa, do capitalismo e da industrialização, mas ele é um deles. Então, eu queria, mais uma vez, reverter completamente essa ideia e fazer do “visitante” um completo “outro” para enfatizar sua alteridade. Ele vem de outro país. É de outra raça. O filme é muito sobre como as narrativas sobre refugiados se baseiam na xenofobia, mas frequentemente também em uma paranoia sobre a potência sexual do “outro” e também em uma espécie de fetichização dessa potência sexual do “outro”. De que existem esses seres sexuais poderosos que estão chegando, ameaçando as mulheres coloniais e tentando engravidá-las ou transmitir doenças. Também fetichizando os seus corpos e os seus paus. É quase um fetiche sexual muito explícito. Eu realmente mergulho fundo nessa ideia e a represento em um contexto pornográfico, mas depois a subverto. Na cena da confissão, o personagem negro finalmente fala e articula exatamente o que ele é, que ele não é a fantasia deles, que de onde ele vem ele é muito normal e que eles estão projetando todas as suas coisas nele.

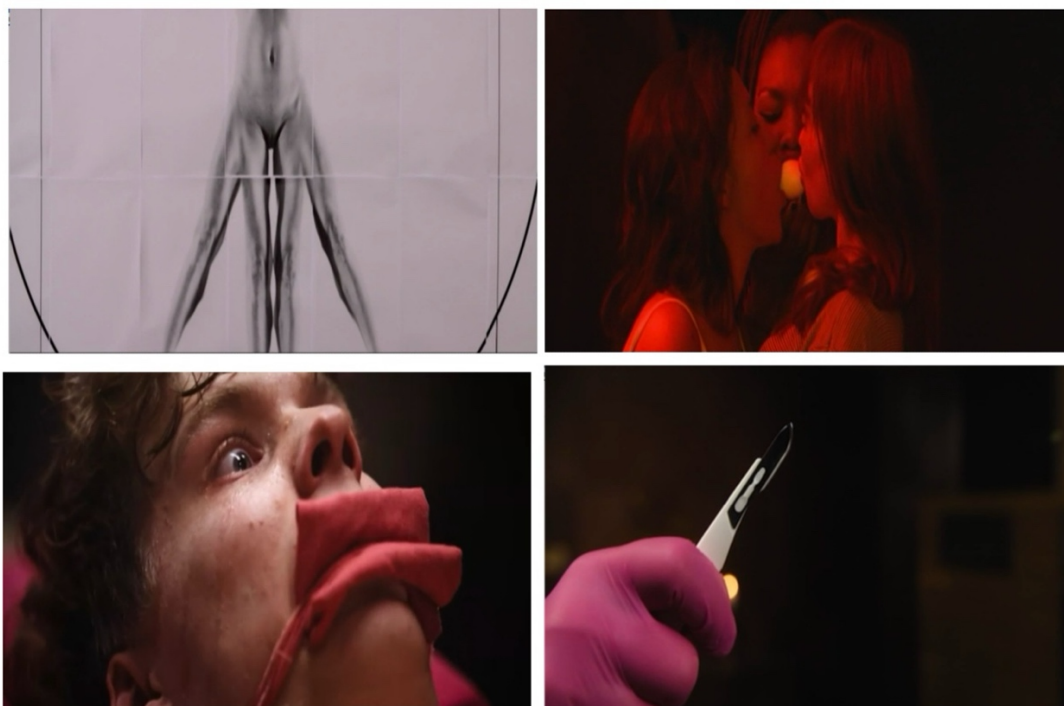


Fig. 9: *The Misandrists* (2017)

Ribamar Oliveira: Eu amo o pôster do filme.

Bruce LaBruce: O que ele te diz? Qual é o seu fetiche?

Ribamar Oliveira: Sim, por pés, pelo pôster.

Bruce LaBruce: Ah, por quê? Por que o fetiche por pés? Bem, há uma cena famosa em *Teorema* em que o visitante coloca os pés do pai em seus ombros, o que é muito inteligente, porque por trás parece que ele está transando com ele. Sempre achei essa cena muito erótica e só quis levá-la ao seu extremo mais pornográfico.

Ribamar Oliveira: Sim, total. Então, você já esteve no Brasil algumas vezes. O que acha do cinema *queer* na América do Sul e da relação da arte *queer* pelas Américas?



Fig. 10: *It is Not the Pornographer That is Perverse* (2018)

Bruce LaBruce: Eu estive no Brasil muitas vezes, provavelmente algumas dezenas de vezes. Já fui a cinco cidades. Eu amo o Brasil. Acho que é completamente diferente. Acho que a América do Sul, toda a ideia de ser *queer* é completamente diferente. A forma como a masculinidade e a feminilidade são expressas em termos *queer* é completamente diferente de certa maneira e também na cultura em geral. A ideia do *machismo* e dos binarismos é mais forte de um jeito estranho, como se você tivesse que ser ou extremamente feminino ou extremamente masculino. É um pouco mais exagerado. Há uma identidade trans muito mais definida e intensa. Então é realmente, é muito diferente. Também já estive na Colômbia, em Bogotá, em Santiago e em Lima e acho que há mais em comum entre essas culturas do que entre a América do Sul e a América do Norte, ou pelo menos os Estados Unidos e o Canadá. O que acho realmente interessante, indo a todos esses festivais *queer*, é que a ideia de libertação *queer* e ativismo político *queer* está meio que em atraso em relação aos Estados Unidos, ao Canadá e à Europa Ocidental. Então, mesmo há 8 ou 9 anos, quando fui a festivais *queer* em Santiago, Lima ou Bogotá, aquilo me lembrava o que fazíamos em Toronto nos anos 80. Uma identidade muito política, anarquista, *queer*, punk, com *squats*, ideias muito anti-heteronormativas, *antiestablishment*, antigoverno, anticapitalistas. Isso me lembrava aqueles tempos, o que é legal. Espero que continue assim e que não siga na direção

do que aconteceu no Canadá e nos Estados Unidos que foi a assimilação. Acho que estamos descobrindo exatamente agora como a assimilação é uma estratégia ineficaz e ruim. Você não apenas perde sua identidade política, não apenas é forçado a abrir mão de todos os seus ideais centrais e objetivos políticos e revolucionários para se encaixar. É esperado que você adote instituições mais conservadoras e seja mais domesticado e bem-comportado. Mas isso não garante direitos, porque não é isso que está acontecendo agora. Eles estão todos sendo retirados de novo. Então você passou por toda essa merda para nada.



Fig. 11: *Saint-narcisse* (2020)

Ribamar Oliveira: Você disse uma vez que Bruce LaBruce era uma persona, uma espécie de fantasma de você mesmo. Olhando para trás, como você define essa persona hoje?

Bruce LaBruce: É mais ou menos a mesma coisa. Meu filme *Super 8 ½*, meu segundo filme depois de *No Skin Off My Ass*, foi quando eu realmente tive uma crise de identidade muito intensa,

quando, de repente, por causa de *No Skin Off My Ass*, pessoas ao redor do mundo estavam assistindo a um filme meu fazendo sexo com meu namorado e eu meio que virei um tipo estranho de astro pornô. Eu não sentia que estava, sabe, em algum tipo de...? Eu ainda era muito tímido, muito intelectual. Sempre fui extremamente autoconsciente ao me mostrar tendo qualquer tipo de sexo na tela, tentava subverter isso o máximo que podia com todo tipo de técnica de distanciamento, de humor e de mediação formal. Então ficou bagunçado porque eu terminei com meu namorado do primeiro filme durante a produção do segundo e tive uma grande ruptura com a GB Jones e todas as pessoas com quem eu havia formado o movimento *queercore*. Eu estava realmente sozinho, tendo uma crise de identidade e foi um grande momento de crise. Tive uma espécie de colapso nervoso e então eu simplesmente disse: “Foda-se”. Fiz terapia, me mudei para Los Angeles por um ano, fiz *Hustler White* e fiz novos amigos. De certa forma, eu não deixei o *queercore* para trás exatamente, mas senti que precisava simplesmente seguir minha carreira de cineasta, minha identidade como cineasta e artista. Eu sempre mantive o mesmo espírito do *queercore* e do punk, mas não estava mais tão envolvido diretamente. Agora você tem um desafio completamente diferente quando começa a envelhecer e precisa lidar com um novo tipo de identidade, a sua sexualidade se torna mais problemática quando você fica mais velho (o que eu já explorei em *Gerontophilia*) e isso também é um desafio. Como representar o sexo quando você é mais maduro? Ou como isso se relaciona com a ideia de pornografia e identidade política? Isso está sempre evoluindo.

Ribamar Oliveira: Há algum projeto na sua mente agora, recentemente, hoje, alguma ideia nova para o próximo filme, ou não?

Bruce LaBruce: Sim, eu tenho uns três ou quatro roteiros em desenvolvimento. Há um que provavelmente vai ser financiado antes dos outros. Todos são muito diferentes. Cada um está ligado a produtores diferentes até de países diferentes. Mas, enquanto isso, acabei de fazer uma campanha de moda em Milão para uma empresa. Eu também faço trabalhos que são divertidos, criativos. Provavelmente estarei fazendo, talvez, um projeto de teatro em Nápoles no verão. O que aparecer.



Fig. 12: *The Visitor* (2024).

Agradecimentos

Agradeço a Bruce LaBruce pelo encontro e pela gentileza da entrevista.

Referências

BERNINI, Lorenzo. **Apocalissi queer: Elementi di teoria antisociale**. Pisa: Edizioni ETS, 2018.

BOURCIER, Sam. **Queer Zones 1** políticas das identidades sexuais, das representações e dos saberes. São Paulo: n-1 edições, 2022.

CAMPOS, Baga de Bagaceira Souza; RODRIGUES, Hanna Claudia Freitas. O que quer o cinema *queer*? Entrevista com Bruce LaBruce. **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 9, n. 2, p. 311-328, 2020.

CHRISTOPHER, David. **Toronto New Wave cinema and the anarchist-apocalypse**. Manchester University Press, 2025. p. 131-154.

GONICK, Noam. (Ed.). **Ride, Queer, Ride!**. Winnipeg: Plug In Inc., 1997.

HOLDEN, Stephen. Stalking the urban wildlife in night's darkest corners. **The New York Times**, New York, 20 set. 1996. Section C, p. 12. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1996/09/20/movies/stalking-the-urban-wildlife-in-night-s-darkest-corners.html>.

LABRUCÉ, Bruce. "I Always Had Crazy Boyfriends". **Gay & Lesbian Review Worldwide**, Sept-Oct. 2024. Disponível em: <https://glreview.org/article/i-always-had-crazy-boyfriends-phil-tarley-talks-with-a-very-independent-filmmaker/>.

LABRUCÉ, Bruce. Joe Dallesandro Tells Bruce LaBruce About Life as a Warhol Superstar. **Interview**, New York, 5 Feb. 2024. Disponível em: <https://www.interviewmagazine.com/film/joe-dallesandro-tells-bruce-labruce-about-life-as-a-warhol-superstar>.

LABRUCÉ, Bruce. Notes on Camp – and Anti-Camp. **Gay & Lesbian Review Worldwide**, v. 21, n. 2, p. 10-14, 2014. Disponível em: <https://glreview.org/article/notes-on-camp-and-anti-camp-2/>.

LABRUCÉ, Bruce. **Porn Diaries: How to Succeed in Hardcore Without Really Trying**. Editions Moustache, 2020.

LABRUCÉ, Bruce. **The reluctant pornographer**. Toronto: Gutter Press, 1997.

LONGFELLOW, Brenda. Surfing the Toronto New Wave. In: LOISELLE, André; MCSORLEY, Tom. **Self Portraits: The Cinemas of Canada since Telefilm**. Ottawa: Canadian Film Institute, 2006, p. 167-200.

MCINTOSH, David. Porn, porosity and promiscuity: the recombinant self and industrialized celebrity in Super 8 1/2. **CineAction**, n. 36, p. 20-3, 1996.

NAULT, Curran. **Queercore: Queer Punk Media Subculture**. London and New York: Routledge, 2018.

SANTOS, Matheus Araujo dos. Bruce LaBruce e o corpo pornográfico do *New Queer Cinema*. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Matheus. (Org.) **New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política**. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015. p. 85-88.

SARMET, Érica; BALTAR, Mariana. Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo. **TEXTURA**, v. 18, n. 38, 2016.

VIZCARRA, Miguel. Arte, postporno y revolución queer en Maguey: una charla con Labruce. **El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano**, n. 7, v. 4, p. 1-13, 2013.

WAUGH, Thomas. **Romance of transgression in Canada: Queering sexualities, nations, cinemas**. Montreal: McGill-Queen's Press-MQUP, 2006.

WOOD, Robin. **Hitchcock's Films**. London: A. Zwemmer, 1965.

Ribamar Oliveira – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professor substituto do Departamento de Expressão e Linguagens (DEL) e pós-doutorando na Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ com período sanduíche na York University (YorkU) em Toronto, no Canadá. Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Especialista em Jornalismo Cultural pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e em Gênero e Sexualidade na Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Cariri (UFCA).

E-mail de contato: ribaeomar@gmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-5607-2818>